Über

Malweise und Stil

in der

holländischen Kunst

Von

Dr. Alfred Peltzer

Privatdozenten an der Universität zu Heidelberg

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung
Heidelberg
1903

Über

Malweise und Stil

in der

holländischen Kunst

Von

Dr. Alfred Peltzer

Privatdozenten an der Universität zu Heidelberg

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung
Heidelberg
1903

Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen,
werden vorbehalten.

GETTY CENTER LIBRARY

Inhaltsangabe.

Seite

I. Kapitel: Paulus Potter und Frans Hals . . . . . 1— 29

II. Kapitel: Jakob Ruisdael, Jan van Goyen und andere Landschaftsmaler . . . . . 30— 73

III. Kapitel: Pieter de Hoogh und Jan van der Meer van Delft . . . . . 74—119

Zwischenwort: Zwei Möglichkeiten in der holländischen Kunst . . . . . 120—139

IV. Kapitel: Rembrandt . . . . . 140—179

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/ubermalweiseunds00pelt

I. Kapitel.

Paulus Potter und Frans Hals.

Die Neigung der holländischen Schule zur schlichten Darstellung des Lebens findet vielleicht ihre vollste und reinste Befriedigung in den beiden Meistern Frans Hals und Paulus Potter. Diese zwei begnügen sich mit der einfachen Wiedergabe dessen, was sie sehen und künstlerisch erfassen, ohne irgend welche Zutaten; und aus dieser gesunden und zielbewußten Beschränkung stählen sie ihre besten Kräfte. Sie verklären nicht durch Zugaben und Neuschöpfungen der Phantasie, sie vertiefen nicht aus geheimnisvoller Kenntnis innersten Weltwesens die Erscheinungen bis auf den ahnend erfaßten Zusammenhang mit einem unbestimmten Unendlichen, wie Rembrandt es tut; sie überhauchen nicht die Welt mit poetischer Stimmung eigener bewegter Seele, wie es Ruisdaels wunderbare Art ist; an Belebung der Darstellung durch Handlung, sei es dramatische oder novellistisch-anekdotische, denken sie nicht. Auch haben sie sich nie dem Zauber lockender und beseligender Farbenmusik ergeben; und dem bedeutungsvoll hohen Spiel formaler Schönheitsgestaltung sind sie gar fremd und fern. Einzelne Erscheinungen des Lebens und der Natur charakteristisch zu erfassen und wiederzugeben: das ist einzig ihr Streben. Ein solches aber ist gewiß die wichtigste Grundlage und erste Stufe alles künstlerischen Könnens. Wer hier so fest und stolz und erfolgreich seinen Platz behauptet wie diese beiden, verdient einen Ehrennamen in der Kunstgeschichte und den Ruhm und die Achtung, die

sie genießen, wenn sie auch mit dem wirklichen Genie nicht zu vergleichen sind.

In solcher Beziehung besteht zwischen Hals und Potter eine entschiedene Verwandtschaft; und wenn man nach den bedeutendsten Vertretern jener angedeuteten Charakterseite der holländischen Kunst, durch welche dieselbe am reinsten und in ausschließender Weise vertreten werde, fragt, sind unzweifelhaft diese beiden an erster Stelle zu nennen und sehr deutlich von den Richtungen eines Rembrandt, Ruisdaels, Jan Steens oder van der Meers van Delft etwa zu unterscheiden.

Diese Verwandtschaft zu Beginn meiner Untersuchung stark betont zu haben, war mir wichtig, da ich von dem Grunde dieser Tatsache nunmehr um so deutlicher und einleuchtender — die sonstige Verschiedenheit sich abheben lassen möchte. Was die Malweise betrifft, so lassen sich kaum größere Gegensätze finden wie zwischen Potter und Hals. Führt der letztere den Pinsel kühn, flott, breit und unregelmäßig über die Fläche, so handhabt ihn jener mit Bedacht, oft fast mehr wie einen Stift. Bis in alle Einzelheiten behandeln die beiden Formen und Farben in ganz verschiedener Weise. Wie kommen sie dazu, da doch ihr Standpunkt der Natur gegenüber ein ähnlicher ist? Es müssen innere Gründe sein, die sie auf so verschiedene Bahnen trieben, Gründe ihres beiderseitigen Temperaments, ihres Wesens, welches, entsprechende Ausdrucksformen verlangend, die Technik bestimmte.

Diese Unterschiede zu betrachten, nach ihrem Warum zu forschen und ihre ästhetische Notwendigkeit nachzuweisen, muß lehrreich und wichtig erscheinen. Man vergegenwärtige sich zu dem Zwecke das Museum von Haarlem, das mit seiner unvergleichlichen Reihe Frans Halsscher Meisterwerke zu den merkwürdigsten Stätten künstlerischer Eindrücke gehört, und denke sich, daß man, noch ganz unter dem Banne dieser höchst eigenartigen starken Kunst, zum nahen Haag gefahren sei und sich dort nun plötzlich im Mauritshuis vor dem „Jungen Stier“, dem umfangreichen Meisterwerke des jungen

Paul Potter befinde. Die Lebenswahrheit, mit der hier das in natürlicher Größe gemalte Tier vor uns steht, ist ebenso überraschend und so voll und kräftig wie die, welche aus den Menschengruppen der Halsschen Schützen- und Regentenstücke zu uns spricht. Ja, man könnte Potter den Frans Hals der Tiermaler nennen. Eine wie andere Malweise aber bietet sich hier dem prüfenden Auge dar! Trotz dem großen Umfange des Bildes ist die Ausführung von der sorgfältigsten Art. Während wir Hals nur mit breiten, keck hingesetzten Pinselstrichen und unregelmäßigen Farbflecken hatten arbeiten sehen, die, einzeln betrachtet, nichts bedeuteten und nur in ihrer Gesamtheit in malerischer Wirkung unvergleichlich packenden Eindruck machten, so kann sich unsere Betrachtung hier bei Potter in aller Ruhe mit jedem Teil des Bildes einzeln befassen. Überall erblicken wir ein sicher und bestimmt ausgeführtes Detail, selbst in der Ferne der Landschaft, wo noch alle Ast- und Zweiggruppen der Bäume erkennbar sind, wo die kleinen Figürchen der Tiere aufs deutlichste gekennzeichnet erscheinen und die Wiesen sich mit aller Klarheit ausbreiten, entsprechend der Art, wie beim Vieh im Vordergrund sogar die Haare am Fell, die Borsten an der Schnauze mit spitzem Pinsel aufgesetzt sind und man fast jeden Grashalm, jedes Kraut und jedes Blatt am Baume, ja jede Flechte an der Baumrinde für sich betrachten kann. Alles ist zu einer Bedeutung erhoben worden, jedes besteht in ausgesprochener Existenz für sich, schlicht und ohne daß sich etwas vordrängte, aber deutlich und bestimmt. Dennoch ist darüber nicht etwa eine Gesamtwirkung vergessen und verfehlt worden. Diese sicherte der Maler durch einen feinen, hellgrauschimmernden hellgelben Ton, mit welchem er Licht und Luft über das Ganze gleichmäßig ausgegossen hat. Und dieser Ton kommt erst recht zur Geltung durch jene Ausführung, während die Wirkung der letzteren umgekehrt wieder durch den Lichtton gefördert wird. Die Fülle der feinen Details dient dazu, das schimmernde Glänzen dieses Licht- und Lufttones auf Tierfellen, an der Baumrinde, den Blättern und Kräutern, über den weiten Rasenflächen und

am bewölkten Himmel zu ermöglichen. — Denken wir an Hals zurück. Der schilderte uns Menschen, wache, tätige, lebhafte und untereinander sehr verschiedene Menschen. Deren bewegliche Züge, komplizierten Charakter und wechselndes geistiges und psychisches Leben zu schildern, war sein Bestreben: lebhaft spielendes, die charakteristischen Züge stark betonendes Licht- und Schattenspiel und eine bewegliche, alles überflüssige Detail übergehende, nur das Charakteristische der Züge hervorhebende Technik war ihm notwendiges Bedürfnis. Potter dagegen schildert die Natur in ihrer Breite und Ruhe, die Tiere in ihrem beschaulichen Dasein, nicht geistiges und psychisches Leben: ruhiges, Landschaft und Tiere, die zusammengehören, gleichmäßig überflutendes Licht und eine sachliche, das Körperliche — man möchte sagen mit epischer Ausführlichkeit — eingehend schildernde und das Stoffliche als solches bestimmt charakterisierende Behandlung waren für ihn naturgemäß. Alle einzelnen Barthaare mit spitzem Pinsel auszuführen, wäre für Hals überflüssige, ja störende Arbeit; wenn es ihm nur gelingt, durch den allgemeinen Strich und Schwung des Schnurrbartes kühn und flott den Charakter, etwa eines Soldaten, ausdrücken zu helfen. Potter jedoch darf und muß die feinen weißen Borsten seiner Kuh einzeln und gewissenhaft zeichnen; sie bedeuten kein psychisches Moment im Bilde, aber sie sind, wie jeder Grashalm und wie jeder Baumstamm und auch wie der derbe, schlichte Naturbursche, der alte Hirte, der da unbeweglich am Zaune lehnt, ein notwendiger, gleichberechtigter, organischer Bestandteil der ganzen großen Natur, deren künstlerische Schilderung die Aufgabe war; und sie sind ein willkommener Anlaß, auf ihnen das Licht spielen und schimmern zu lassen, dieses selbe Licht, das dort weit in der Ferne auf dem weißen Fell einer anderen Kuh ebenso glänzt, das den weithin sich dehnenden Wiesenplan beleuchtet und das am Horizont und oben hoch am Himmel über uns die Wolken hell aufleuchten läßt. Der Zusammenhang in aller unendlichen Mannigfaltigkeit dieser weiten und breiten Natur kommt dem Beschauer so unwillkürlich und unbewußt mit ruhigster

Stimmung freundlich und still zum Bewußtsein. Einzig und allein aber hat die geschilderte Behandlung diesen, so beabsichtigten Eindruck hervorrufen können. Man denke sich diesen Vorwurf in irgend einer anderen Technik ausgeführt und man wird mir recht geben. Es ist mir unbegreiflich, daß ein sonst so geistvoller Kunstkenner wie W. Burger (Thoré) sich in diesem Punkte so hat irren können. Er tadelt in seinen „Musées de la Hollande“ an dem Bilde alles das, was ich gerade als Vorzüge erkennen zu müssen glaube: die sorgfältige, gleichmäßig feine Ausführung beim großen Format, das stille, überall gleich helle Licht; ja, er wünscht sich statt dessen starke Licht- und Schatten-Wirkungen, ein ausgesprochenes Helldunkel. „L'effet du tableau de Paul Potter“, so meint er, „est donc vrai, d'une vérité relative; mais il ne s'accommode point au sujet, où précisément il eût fallu un ciel fantasque qui permît des contrastes d'ombre et de clair-obscur, pour y dissimuler certaines parties de ces grandes machines animales.“ Man denke sich nun dieses Gemälde mit starken Schatten im Helldunkel! Mir scheint, die Wahl solcher Mittel wäre hier grundfalsch. Es würde dem Vorwurf dadurch ein Nachdruck gegeben, der über seine Bedeutung hinausginge. Ein Helldunkel Rembrandts, ja auch nur eine flotte, breite Pinselführung würden ihm eine viel größere Betonung verliehen haben, wie diese sorgfältige, ins kleine gehende Behandlung; mag diese auch größeren Fleiß gekostet haben. Vor allem wäre der Eindruck der breiten Ruhe ganz aufgehoben und in sein Gegenteil verkehrt worden. Im Falle einer solchen anderen Ausführung hätte Burger vielleicht recht, wenn er überdies findet, daß die lebensgroße Darstellung von Tieren höchstens statthaft sei als „accessoire d'un sujet humain“, wie etwa bei den Jagden des Rubens, bei den Tigerjagden oder dergleichen. Ja, wenn unser Stier durch eine Halssche Licht- und Schattenkontrastierung und kühne unruhige Pinselführung in eine momentane heftige Bewegung gesetzt worden wäre, dann allerdings möchte ich ihn auch in solchem Zustande des Kampfes und die ganze Komposition in eine derartige mächtige Handlung verwandelt

sehen. Jedoch — nein; auch dann würde ich weder Halssche noch Rembrandtsche Weise angebracht finden, da der gleichmäßige Ton, den diese Meister nie verleugnen, hier der vollen Wirkung des Vorwurfs Einhalt täte, wo bei der Entfaltung gewaltiger sinnlicher Kraft und tierischer Leidenschaft nur eben des feurigen Rubens kräftige, mannigfache und glühende Palette das Richtige getroffen hat.

Wie wenig ein solches Motiv überhaupt der Art Potters entsprach, beweist die lebensgroße „Bärenjagd“ von seiner Hand im Rijks-Museum zu Amsterdam, welche, unerfreulich wirkend, als ein mißglückter Versuch anzusehen ist, den er einmal und nicht wieder gemacht hat, und der für uns eine Mahnung sein sollte, an einen Künstler von seinem Rang nie Forderungen in der Art der Burgerschen zu stellen, die über den Kreis seiner Begabung, seines Wesens hinausgehen. Ob und wie weit es Potter vielleicht doch gelungen war, hier seine Technik dem ungewohnten Motiv anzupassen, kann allerdings, so muß gerechterweise betont werden, heute mit Bestimmtheit nicht mehr gesagt werden, da das Bild vollständig und sehr roh von späterer Hand übermalt worden ist. Auch jenes dritte Bild großen Formats mit lebensgroßer Darstellung, das von Potter bekannt ist, das Portrait des Diderik Tulp im Besitz der Familie Six zu Amsterdam, kann mit dem Meisterwerk im Haag nicht in eine Linie gestellt und muß auch als eine ungenügende Lösung einer solchen Aufgabe betrachtet werden. Der Wunsch des Bestellers, den wir hier hoch zu Roß vor uns sehen, hatte wohl eine solche, ans Heroische streifende und an Feldherren- und Fürstenbildnisse jener Zeit erinnernde Auffassung erheischt. Potter erfüllte diese Aufgabe getreulich, so gut er konnte, vermochte aber nicht, sich zu einer, dem Vorwurf gemäßen, völlig anderen Malweise aufzuschwingen, weshalb denn hier seiner Technik der Tadel des Mangels an Großzügigkeit nicht erspart werden kann.

Diese beiden letztgenannten Bilder sind jedoch nur Ausnahmen in seinem Schaffen; sein charakteristisches Werk ist der „Junge Stier“ im Mauritshuis. Und dieses ist und bleibt

in seiner Art ein Meisterwerk. Die hohe Einschätzung allerdings als Geniewerk, als eines der bedeutendsten Produkte der Kunst der Malerei, wie sie ihm in früheren Zeiten bisweilen zu teil geworden ist, namentlich in Paris zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wo das Werk sich im «Exil» befand und man ihm einen Ehrenplatz im Louvre eingeräumt hatte, verdient es nicht. Aber es ist ein glänzendes Beispiel für glückliche Künstlerweisheit, welche zu einem bestimmten Vorwurf und für ein besonderes Schauen und eigenartiges Verhältnis zur Natur die ausdrucksvollste und restlos sich aussprechende Technik gefunden hat. Als ein solches ist es für die vorliegende Untersuchung wichtig und als ein solches möchte ich es gegen eine gewisse Geringschätzung in Schutz nehmen, die sich als Reaktion gegen den früheren Enthusiasmus in neueren Zeiten hie und da bemerkbar macht. Manche sind heute geneigt, den kleineren Bildern, mit denen sich Potter sonst fast ausschließlich beschäftigt hat, den Vorzug zu geben und der detaillierten Ausführung beim großen Umfang einen Tadel zu entnehmen. Ich meine jedoch, daß je größer die Dimension bei solch einem Motiv gewählt wird, desto sorgfältiger und eingehender hat gerade die Behandlung sein müssen, da das Umfängliche und Mannigfaltige der dargestellten Natur dann nur um so deutlicher vor Augen treten muß. Die Einheitswirkung war, wie gesagt, durch den feinen gleichmäßigen Lichtton von vornherein gewahrt.

So ist in der Tat die Ausführung dieses Gemäldes die sorgfältigste, die der fleißige Maler je aufgewendet hat, und übertrifft an Feinheit wirklich noch die meisten der kleinen Bilder, der eigentlichen Kabinettstücke von Potters Hand.

Man könnte diese Art des malerischen Verfahrens mit dem Kunstmittel des Retardierens in der epischen Poesie vergleichen. Wie die Handlung eines Epos von sogenannten retardierenden Elementen zu durchsetzen im Wesen der Gattung liegt, so ist hier bei der Schilderung einer derartigen Naturansicht in ihrer Breite und Ruhe ein vielfaches Verweilen des Auges auf mannigfachen gleichberechtigten Einzelheiten, die nebeneinander bestehen und doch zu einer

großen organischen Einheit gehören, erwünscht und notwendig.

Mit diesem Werke hatte sich der junge, erst zweiundzwanzigjährige Meister eigentlich schon völlig ausgesprochen; das ganze Verhältnis seiner ruhigen Seele und seines klaren Auges zur Natur, zu der ihn umgebenden friedlichen Heimatslandschaft, die er liebte und deren Stille bei Hirten und Tieren ihm Bedürfnis war, hatte er damit deutlich und rein wiedergespiegelt. Alle die übrigen kleineren Schöpfungen sind eigentlich nur Variationen dieses einen Themas. Es sind fast alles ganz ähnliche Blicke auf schlichte, breit sich ausdehnende Weideflächen, hie und da unterbrochen von Baumgruppen, welche Höfe und Hütten überragen und in deren Nähe fettes Vieh hinwandelt oder lagert, behütet von derben, bedürfnislosen Naturmenschen, die fast unbewußt dahinleben wie die Tiere, in Gesundheit und ungebrochenem Naturzusammenhang. Es sind die denkbar einfachsten Motive, stets mit treulichstem Fleiße und liebevoller Sorgfalt behandelt; meist mit glatter Vertreibung der hellen Farben und, auf diesen Grund mit zeichnendem Pinsel vielfach aufgesetzten Details, die ihrerseits meist ebensoviele Punkte ausmachen, wo das feine graue oder gelbe Licht aufruht. Durchgängig ist das Bestreben bemerkbar, diese Einzelbehandlung gleichmäßig über das ganze Bild zu verteilen, in der Ferne der Landschaft möglichst ebensoweit durchzuführen wie auf dem nahen Vordergrund, um so die Stimmung der Ruhe und des stillen gleichberechtigten Beieinander aller Erscheinungen der Landschaft vollständig durchzuführen. Es sind wahre Perlen der holländischen Kunst unter diesen anspruchslosen, aber in sich glücklich abgerundeten und vollendeten Bildern. Man denke an die Tafel in der Sammlung des Grafen Czernin in Wien und manche andere, und empfinde den ganzen wohltuenden Zauber eines solchen frischen Frühjahrsmorgens!

Vergleicht man viele dieser Schöpfungen miteinander, dann wird man erst gewahr, mit welcher Feinheit und künstlerischen Wahl der Meister alles ausschließt, was den geschilderten und von ihm gewollten Eindruck der Landschaft

stören könnte, und dagegen alles anwendet, was ihm förderlich ist. Nicht bei jeder Beleuchtung und nicht bei jeder Tages- oder Jahreszeit wäre es ihm möglich, jene Einzelbehandlung bis in die Ferne der Landschaft durchzuführen, ohne gegen die Naturwahrheit zu verstoßen. Da wählt er fast ausschließlich solche Zeiten, die dieser Wirkung günstig sind: die frühe Morgenstunde, wo ein goldig-gelbes oder sanft silbriges Licht gleichmäßig alles sanft umflutet, noch keine starken Kontraste hervorruft, sondern Vordergrund und Ferne, Erde und Himmel in einem einzigen Farbenton erscheinen läßt, und die Klarheit der taufrischen Luft auch weit entfernte Gegenstände wahrnehmbar macht, die einige Stunden später von der heißen Sonne mit schwülem Dunst verhüllt werden würden. Jene Sommerabendbeleuchtungen, wo die Ferne in einem tiefen Blau oder Violett verschwimmt und der Himmel ein glühendes Farbenschauspiel gibt, sind nicht Potters liebste Stunden. Erblickt unser Auge eine Landschaft, deren weite, duftige Ferne in solchen Zauberfarben leuchtet und deren Linien unserem Blick ins Grenzenlose sich verlieren, dann wird dem empfindenden Menschen ein Sehnen erweckt, eine wonnevoll wehmütige Seelenregung, die ins Unendliche strebt. Bei Jakob van Ruisdael geht es uns öfters so. Von solcher suggestiven Kraft haben Potters Bilder nie etwas. Ihm liegen solche Empfindungen fern, seine Bilder atmen ein gesundes Behagen, ein zufriedenes Genießen von Sonne und frischer Luft und Wiesenduft. Demgemäß ist auch seine Staffage, deren Art wir schon kennen lernten; es sind keine Wandertriebmenschen, keine Dichternaturen, die, am Hügelabhang liegend, ihre Seele mit dem Blick in die Fernen ziehen lassen. Potter ist kein Dichter in dem Sinne, wie Goethe Ruisdael einen nennt. Und dennoch, in seiner Art ist auch er eine poetische Seele. Der große Zauber seiner Naturschilderungen liegt in der liebevollen Sorgsamkeit, die aus der treffenden Feinheit und bescheiden-ausdrucksvollen Behandlung spricht.

Jene Morgenstimmung, wie gesagt, ist die häufigste auf seinen Bildern. Schon in seinen allerersten scheint seine Wahl auf diese gefallen zu sein, wie die Landschaft mit Vieh

und mit einem italienischen Bergstädtchen im Hintergrund beweist, die sich in der Münchner Pinakothek befindet (Nr. 471), und die dort wohl mit Recht für ein frühestes Werk Potters, etwa aus den Jahren 1642—1644 gehalten wird. Im landschaftlichen Motiv scheint er da noch unselbständig zu sein, da kaum anzunehmen ist, daß er Italien aus eigener Anschauung kannte. Die Morgenstimmung jedoch, mit warmem, rötlich-gelbem Ton das Ganze überhauchend, so daß alles gleich deutlich oder undeutlich erscheint, und die pastos zeichnende Ausführung weisen schon entschieden auf seine spätere Art hin, wenn auch dieselbe hier noch durchaus nicht rein und vollendet erscheint. Es besteht noch ein gewisser Widerspruch zwischen der fest, ja dick auftragenden Manier der Zeichnung und dem Luftton, der hier noch zu sehr als Nebeldunst verdichtet erscheint, so daß man eigentlich eine mehr auflösende und die Formen weniger fest bezeichnende Behandlung fordern möchte. In dem 1646 datierten anderen Bilde derselben Pinakothek hat er dann schon ganz abgesehen von jenem durchleuchteten Nebeldunst, den er übrigens mit dem italienischen Motiv von italienisierenden Landsleuten übernommen haben mag. Nun gibt er ganz klare, weißliche Luft, in der die Lokalfarben und alle Formen bestimmt und deutlich hervortreten. Das schon genannte Bild bei Czernin in Wien, eines von 1648 in Kassel, in der Londoner National Gallery ein anderes von 1651 wären etwa von manchen gleichwertigen als Beispiele für solche gelungenen Frühmorgenstimmungen anzuführen.

Wählt Potter einmal andere Beleuchtungen, so sind es doch immer solche, wo er die deutlich durchgeführte Zeichnung der Landschaft beibehalten kann; wie etwa eine Gewitterlandschaft vom Jahre 1653 der Wallace-Kollektion in Manchester-House zu London. Dort beziehen dicke graue Wolken dichter den Himmel, während die Luft von jenem rötlich-gelben Lichtton erfüllt ist, der sich im Sommer bei plötzlich aufziehenden Wettern oft bemerkbar macht, und der eine gewisse fahle Helligkeit überall verbreitet, die nach erfolgtem Regenguß heitere Klarheit vorahnen läßt. Von

ähnlicher Wirkung scheint das Bild in der Sammlung de la Tournelle in Paris zu sein, das ich aus eigener Anschauung nicht kenne (abgebildet im „Klassischen Bilderschatz“ Nr. 1642).

Demselben Zwecke der gleichmäßigen Verdeutlichung aller Teile der Landschaft dient aber vor allem Potters Art der Raumdisposition. Daß er den Blick nicht in unermeßliche Fernen über weite, mit höchster Kunst der Perspektive entworfenen Ebenen führt, wie Jakob van Ruisdael in gewissen Bildern, erwähnte ich schon. Seine Weideflächen sich möglichst geräumig und breit in glatter Ruhe ausdehnen zu lassen, ist er zwar oft bemüht, doch den Horizont so weit zu verlegen wie möglich, vermeidet er durchaus. Er schneidet die ebenen Flächen in einer gewissen Distanz stets ab, indem er sie mit einem Busch, mit einem Wäldchen, Dorf oder dergleichen begrenzt, und zwar in einer solchen Entfernung, die ihm gestattet, diese Gegenstände noch mit deutlicher Bestimmtheit zu zeichnen. Bisweilen verzichtet er überhaupt auf die Wirkung in die Ferne, ohne aber dabei von einer Raumwirkung abzulassen: er liebt es, das etwas ansteigende Terrain des Vordergrundes unvermittelt vor den Himmel treten zu lassen; ja, es gibt fast kein Bild von ihm, wo er nicht wenigstens eine vorn befindliche Hütte, einen Lattenzaun, einen kahlen Baumstamm oder ein stehendes Tier sich in ganzer Größe vom tiefreichenden Himmel als feste Masse abheben ließe. Hierdurch erreicht er eine zweifache, ihm wichtige Wirkung. Einmal den Eindruck des freien Raumes, in dem die einzelnen Gegenstände unbehindert fest und sicher für sich nebeneinander bestehen können; und zweitens die Möglichkeit einer auffallenden Beziehung der fernen Wolkenmassen auf diese nahen Gegenstände, indem er dasselbe glänzende Licht ebensosehr auf jenen wie auf den Details der Baumrinde, der Tierfelle, der Kräuter und Gräser in nächster Nähe schimmern lassen kann, eine Beziehung, die dann, vom Auge mit demselben Blick erfaßt, die Einheit in dem weit Zerstreuten zum Bewußtsein kommen läßt.

In seiner spätesten Zeit hat sich der Künstler bisweilen von dem einheitlichen schimmernden Lichtton entfernt zu Gunsten einer größeren Farbigkeit, die er bei einem Bilde in Dresden (Nr. 1629) z. B. durch eine warme Abendbeleuchtung erzielte. Dieses Werk darf als geglückt angesehen werden, wie auch noch das Gegenstück dazu (Nr. 1630, ebendort), das wie jenes 1652 datiert ist. Weniger angenehm jedoch wirkt der „Aufbruch zur Jagd im Bosch beim Haag“ im Berliner Museum (Nr. 872A), wo Potter beim Verzicht auf den einheitlichen Lichtton nun eine gewisse koloristische Einheit zu erzielen suchte, indem er alles Grün des Rasens und der Bäume mit einem Stich ins Blaue versah, der es dem Himmel anpaßt, wodurch aber das Gesamtkolorit etwas Falsches, bei hinzutretenden gelben Tönen fast Giftiges bekommen hat. Mit ähnlichen Experimenten hat er sich einige seiner letzten Bilder verdorben. Ob aus diesen Versuchen sich noch etwas Neues und Wichtiges entwickelt hätte, wenn Potter länger gelebt, ist schwer zu sagen. Daß er jedoch, als er zu Beginn des Jahres 1654 als junger Mann von 29 Jahren starb, eine bescheidene aber originelle Kunst, in der ein schnell entwickeltes Können einen restlos sich aussprechenden Ausdruck für eine ganz bestimmte Anschauung der Natur gefunden hat, als seine abgerundete Schöpfung hinterließ, ist zweifellos.

Die Tatsache aber, daß er sich zuletzt zu einer größeren Betonung des farbigen Eindrucks bekannte, führt zu einer wichtigen Beobachtung, wenn man sie mit der koloristischen Entwicklung der Frans Halsschen Kunst vergleicht. Diese nämlich schreitet sehr auffallend vom Farbigen zur möglichst farblosen Erscheinung, in ganz regelmäßiger Wandlung von Periode zu Periode im Schaffen des Meisters fort. Eine merkwürdige Tatsache, die gewiß nicht Willkür und Zufall zur Ursache hat. — Ausgesprochene und ungebrochene Farben bietet die Natur nur im Reiche niederer organischer Erscheinung; der Mensch ist das Geschöpf, welches bei der kompliziertesten organischen und stofflichen Zusammensetzung die unbestimmteste Färbung zur Schau trägt. Gerade diese

mag ein Kennzeichen für die Feinheit sein, mit der die mannigfachsten Bestandteile, ihre bestimmte Eigenerscheinung aufgebend, sich in ihm vereinigt haben. Es gibt gewiß bedeutungsvolle Bezüge zwischen der farbigen Erscheinung der Dinge und Geschöpfe und ihrem Wesen. Goethe weist in seiner Farbenlehre darauf hin; seine Betrachtung führt ihn zu dem Ausspruch: „Man kann sagen, je edler ein Geschöpf ist, je mehr ist alles Stoffartige in ihm verarbeitet; je wesentlicher seine Oberfläche mit dem Innern zusammenhängt, desto weniger können auf derselben Elementarfarben erscheinen. Denn da, wo alles ein vollkommenes Ganzes zusammen ausmachen soll, kann sich nicht hie und da etwas Spezifisches absondern.“ — Frans Hals war Menschendarsteller; je älter er wurde, desto ausschließlicher und klarsichtiger faßte er der Menschen Einzelsein. Potter erging sich lustwandelnd im Reiche vegetabilischer und tierischer Natur.

Die Bilder Hals' aus seiner reifsten und spätesten Zeit sind vielleicht die farbschlichtesten, die sich in der ganzen Kunstgeschichte finden lassen, aber dabei gewiß mit zu den farbsprechendsten gehörend. Zu beobachten, wie des Meisters Kunst im Verlaufe ihrer Entwicklung so von starker Farbigkeit nach und nach in folgerecht verlaufenden Übergängen endlich zu diesem bedeutungsvollen Endergebnis hoher Künstlerweisheit gelangt, das ist, wie wenn man dem Schöpfungstrieb der Natur in einem ihrer Entwicklungsprozesse zu stets vervollkommneterer und verfeinerterer Bildung zuschauen dürfe, einem merkwürdigen Phänomen. Und unsere Bewunderung desselben wird sich noch steigern, wenn wir sehen, wie im innigen Verein mit diesem Prozeß auch alle übrigen technischen und ästhetischen Hilfsmittel ähnliche Abwandlungen erfahren haben, die alle auf dasselbe Endziel eines einzigen bestimmten künstlerischen Ausdrucks- und Gestaltungsbedürfnisses gerichtet sind.

Das erste Werk in jener unvergleichlichen Reihe großer Gruppenbilder im städtischen Museum zu Haarlem, wo des Meisters Entwicklung uns so großartig und anschaulich entgegentritt, eines der frühesten uns erhaltenen Bilder seiner

Hand überhaupt, 1616 datiert, ist das Festmahl der Offiziere der Sankt-Georgsschützen. Dies prangt noch in wundervoller Farbenschönheit und kann in dieser Hinsicht mit zu den wirksamsten Erzeugnissen der niederländischen Malerei gezählt werden; ein Beweis, daß die spätere Enthaltsamkeit nicht einem Mangel des Könnens entsprang. Von tiefer, warmer Glut ist hier das Kolorit; ein goldiger Ton liegt über tiefleuchtendem Braun und Rot. Der Eindruck dieses Werkes ist der einer vollen, reichen Lebenswärme und Lebensfülle. Bei den nächsten vier der Reihe nimmt die Stärke der Einzelfarben mehr zu, wodurch eine Steigerung des Eindrucks der Lebenskraft erzielt ist. Gleichzeitig macht die glutvolle Tiefe des Gesamttons des ersten Stückes aber einer warmen, leuchtenden Helligkeit Platz. Ein kräftig-warmes helles Gelb verbindet alles zur Einheit, ohne aber noch der Einzelwirkung von Hellblau, Rot u. s. w. zu nahe zu treten. Dazu aber kommen in den beiden letzten dieser vier schon die für das spätere Schaffen des Künstlers so charakteristischen schwärzlichen Schatten. Diese sind ganz zur höchsten Wichtigkeit erhoben bei der Gruppe der Regenten des Elisabeth-Hospitals vom Jahre 1641. Die Vereinfachung des Kolorits ist hier schon ganz durchgeführt: Schwarz, Weiß, Gelb und Grünlich- und Schwärzlich-Grau sind die einzigen Töne. An dieser Errungenschaft hält der Meister die übrige, noch beträchtlich lange Zeit seines Lebens und Schaffens fest, sich darin immer mehr vervollkommnend und immer freier und sicherer werdend. Die 23 Jahre später, 1664, gemalten Bilder der Vorsteher und Vorsteherinnen der Altmänner- und Altweiber-Häuser, die beiden letzten der Haarlemer Reihe, sind das Kühnste, was derart gedacht werden kann.

Eine vergleichende Zusammenstellung sämtlicher Einzelbildnisse würde diese Abwandlung des Kolorits bei Hals noch lückenloser in ihren allmählichen Übergängen vor Augen führen. Ein eingehenderes Studium zeigt, wie er von der Farbenfreudigkeit sich immer entschiedener zu unbestimmtem, blondem Gesamtton bekennt und wie er aus diesem Ton immer mehr und mehr alle farbigen Elemente ausscheidet.

Wilhelm Bode kommt aus seiner genauen Kenntnis des Meisters in seinen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei“ in Betreff der späteren Zeit zu der Bemerkung: „Dieser graue Gesamtton, den man von vornherein schon in den Gemälden des Meisters durchfühlt, war anfangs noch tiefgoldig, dann dem Olivengrün verwandt, später mehr aschgrau und zuletzt geradezu schwärzlich, aber (mit wenigen Ausnahmen der letzten Zeit) stets leuchtend und satt“. — Zur ausdrucksvollen Behandlung des Kolorits bei Hals macht übrigens Bode in demselben lehrreichen Buche eine geistvolle Bemerkung, die wörtlich abzudrucken mir ebenfalls gestattet sei, da sie sich als wichtige Beobachtung in die vorliegende Untersuchung einfügt. Er sagt, hauptsächlich in Bezug auf die früheren Werke: „Bei aller Brillanz der Farben, wie er dieselbe namentlich in den reichen und bunten Kostümen seiner Schützenstücke zu entfalten weiß, ordnet Frans Hals dieselben immer mit der größten Feinheit der Färbung des Fleisches unter; er läßt das Geistige stets über das Materielle dominieren, gibt die Kleider nur gerade so weit, als sie eben wirklich die Leute machen. Deshalb macht er von der Karnation stets die übrigen Lokalfarben abhängig, bestimmt danach die Haltung des Gemäldes und kennzeichnet so auf den ersten Blick den Kopf als den geistigen Mittelpunkt, die Hände als die unmittelbaren Vermittler des geistigen Ausdrucks.“ So weise er nun auf diese Art die Kleidung dem Hauptzweck unterordnet, so trefflich versteht er aber aus ihr ein Ausdrucks- und Charakterisierungsmittel zu machen. Jedoch benutzt er dieses auch nur in den ersten Perioden seines Schaffens. Wie von der Farbigkeit, so kommt er auch von dieser Berücksichtigung des Kostüms und überhaupt alles Beiwerks mit der Zeit immer mehr ab. Er bedarf dessen später nicht mehr. Je deutlicher und klarer sein Künstlerblick der einzelnen Menschen Charakter erfaßt und ihm der Menschen Wesen überhaupt in seiner unverhüllten Nacktheit zur Anschauung kommt, um so entschiedener wird diese Konzentration, diese Beschränkung auf die charakteristischsten Teile des menschlichen Körpers, auf Kopf und Hände.

Diese Entwicklung aber hat engen Zusammenhang mit jener koloristischen. Erkennen wir in der größeren Farbigkeit ein Merkmal niederer stofflicher Bildung und sehen wir Hals in seinen ersten Schaffenszeiten ein stärkeres koloristisches Element in seiner Kunst betonen, so wird es uns natürlich und folgerichtig erscheinen, wenn wir den Meister zu gleicher Zeit dem Stofflichen selbst ein schärferes Augenmerk und eine eingehendere Ausführung widmen sehen. Es ist in der Tat auffallend und bezeichnend, einen wie feinen, geistvollen Unterschied er in der Behandlung alles Stofflichen, namentlich am Kostüm und dem Menschlich-Körperlichen macht. Schon in seinen frühesten Bildern sehen wir des Künstlers einzigartige Technik — diese breite, flotte Behandlung, deren ästhetischer Bedeutung wir weiter unten noch nachforschen wollen, — schon entschieden angedeutet und eingeführt. Dennoch gibt es eine ganze Reihe von Werken der ersten Hälfte seiner Tätigkeit, bei denen die Behandlung des Kostüms in ganz direktem Gegensatz sich befindet mit allem, was wir sonst im allgemeinen als das Charakteristische und Originelle der Halsschen Technik nennen, ja in einem entschiedenen Kontrast zu der Ausführung der Köpfe und Hände auf denselben Tafeln. Da sieht man den Maler seine sonst so flotte und kecke Hand bezähmen, sie statt zu den gewohnten, breiten Borstenpinseln zu spitzen und feinen greifen lassen und mit diesen plötzlich eine auf das Sorgfältigste detaillierende und zeichnende Malweise ausführen, wie sie Potters ruhige Art fast noch übertrifft und wie sie an die Klein- und Feinmeister, namentlich unter den Gesellschafts- und Genremalern, erinnert, von denen sich ja manche bekanntlich in einiger Hinsicht ihrerseits von Hals haben beeinflussen lassen. Benutzte er eben in solchen Fällen das Kostüm als wichtiges Mittel der Charakterisierung, dann lag ihm daran, dasselbe auch seinerseits in seiner vollen Eigenart als stoffliche Bildung zu kennzeichnen. Alles theatralische Scheinwesen war ihm verhaßt; gab er und betonte er ein Stoffliches dieser Art, dann mußte er auch die ganze Feinheit und Festigkeit solcher Produkte bringen, dann wußte er sehr wohl, daß die

Anwendung der beweglichen unregelmäßigen Technik, die für seine übrigen, auf das Psychologische gerichteten künstlerischen Absichten das treffendste Ausdrucksmittel waren, hier bei diesen Partien zweckwidrig, hohl und willkürlich erscheinen würde. Man nennt Hals öfters einen der größten Virtuosen aller Zeiten. Man sollte das nicht. Diese Bezeichnung hat einen Beigeschmack, der, auf einen echten Künstler angewendet, diesem unrecht tut. Hals, wenn auch kein höchstes Genie, war ein solch echter Künstler, dessen Schauen und Gestalten aller Erscheinungen in dem Kreise, in dem sich seine Kunst bewegt, ein durchaus wesenhaftes ist, ohne Willkür, ohne theatralischen Effekt, bei aller Bravour der Technik, ohne Virtuosität.

Das Bildnis des Kindes aus vornehmem Hause auf dem Arme seiner Amme, im Berliner Museum, und besonders das treffliche Porträt eines Kavaliers, der mit selbstbewußter, herausfordernder, aber heiterer Miene seinen Arm in die Seite stemmt und den Beschauer ansieht, im Manchester-House zu London, seien als Beispiele für solch überaus eingehende Schilderung des Kostüms aus einer Reihe allgemein bekannter, ähnlicher hervorgehoben. Da hat sich der Maler auch nicht ein einziges kleinstes Detail des vielfachen Musters auf dem Stoff des breiten Kinderkleidchens erlassen, da können wir fast jeden Nadelstich der Stickerin verfolgen, welche für den eleganten jungen Herrn das Gewand verziert hat, und an den Spitzen sieht man fast alle einzelnen Fäden, aus denen sie zierlich geklöppelt. Dennoch liegt der Gedanke an allzu große Peinlichkeit und Kleinlichkeit dem Betrachter durchaus fern. Alles wird als tüchtig, echt und notwendig empfunden, und alles ist durch die malerische und koloristische Haltung des Ganzen zu einem einheitlichen Eindruck, bei dem jedes einzelne zur selben Charakterbestimmung beiträgt, verbunden.

Dabei aber ist diese Behandlung keineswegs ein durchgängiges Kennzeichen der Bilder aus gleicher Zeit. Als Hals sich zusammen mit seiner Frau selbst porträtierte, auf dem Bilde, das sich heute im Amsterdamer Rijks-Museum befindet

— es geschah in demselben Jahre 1624, als er jenes Londoner Bild des Kavaliers hervorbrachte, wie Bode wohl mit Recht vermutet —, da fiel es ihm nicht ein, seinem und seiner munteren Lebensgefährtin Kostüm eine solche Sorgfalt zu widmen, obgleich er sich sonst, in einem vornehmen Park sitzend, ganz im Zustand sorgenfreier, ja opulenter Lebensumstände schildert. Der Eindruck flotten und freien Künstlertums sollte hier auch im Äußeren gewahrt werden. Das Charakteristische bestimmt stets die Wahl seiner Mittel. Auch auf jenem Berliner Bilde ist die Amme und ihr Kleid, in deutlichem Gegensatz zum Kinderkleid, breit hingemalt und das Kinderköpfchen in seiner frischen Natürlichkeit durch ähnliches Verfahren in einen hübschen Kontrast zur Vornehmheit, von der das Festkleidchen zeugt, gebracht worden. Erst recht deutlich wird der Unterschied, wenn man dieses Werk mit den gleichzeitigen (etwa 1623—1630 entstandenen) Bildern vergleicht, welche Menschen niederen Standes, meist Knaben, Fischer- und Straßenjungen, spielend, singend und lachend, halb genrehaft, halb als Charakterstudien aufgefaßt, vorstellen. Warum er da stets die breite, flotte und unregelmäßige Pinselführung unbedenklich auch bei der Kleidung verwendet, ist verständlich. Eine, wenn auch gar nicht einmal detaillierende, sondern bloß glatte und feste Ausführung der Gewandung würde in diesen Fällen die übermäßige Beweglichkeit und unmittelbare kecke Lebensfrische, die aus diesen Bildern sprechen sollte, beeinträchtigt haben, ganz abgesehen davon, daß das Unordentliche, ja Zerlumpte in dem Äußeren dieser so humorvoll aufgefaßten derb natürlichen Existenzen so gar nicht hätte wiedergegeben werden können. Auch in dieser Hinsicht gibt es eine Entwicklung im Schaffen Hals' zu konstatieren. Ein Vergleich von zwei Bildern aus diesem Kreise seiner Kunst, die der Zufall heute vereinigt hat, das eine aus früherer Zeit des Malers, etwa um 1625 gemalt, das andere aus einer viel späteren Periode, ungefähr ums Jahr 1650 entstanden, ist recht lehrreich. Man betrachte sich im Berliner Museum den „singenden Knaben“ mit der Flöte in der Hand und zum Vergleich das

dicht daneben an derselben Wand aufgehängte Bildnis der „Hille Bobbe“. Der erste ist das frühere, das zweite das spätere Werk. Bei beiden galt es dem Maler momentane Bewegung und momentanen Ausdruck wiederzugeben. Dies ist beim Knaben jedoch noch nicht vollkommen gelungen; seine Ausführung ist noch etwas befangen, das Stoffliche und seine Form ist hier noch etwas zu fest. Zwar ist die Behandlung schon breit und flott, jedoch fehlt ihr jene ausdrucksvolle absichtliche Unruhe der Pinselführung, welche den Beschauer zwingt, Bewegung zu ergänzen, und welche den Eindruck des Wechselnden hervorruft. Die Formen sind hier noch mit Festigkeit behandelt, die Beleuchtung ist voll und ruhig, Licht- und Schattenseiten sind deutlich unterschieden, in munterer Farbigkeit hebt sich die Gestalt vom hellen Grunde ab. Eine gewisse Massigkeit hemmt den Eindruck des Momentanen in der Bewegung, das Lächeln des Singenden und seine taktschlagende Hand sind noch zu starr. Die „Hille Bobbe“ indessen zeigt den altgewordenen Maler in der größten Freiheit und Herrschaft über die Mittel. Die ganze Behandlung, die Pinselstriche, der Farbenauftrag, die Beleuchtung mit Schlaglichtern, alles ist unruhig und beweglich, die ganze Gestalt drängt sich nicht mehr als körperliche Masse auf, sondern die burleske Figur und ihr derbkomischer Gesichtsausdruck sind ganz momentane Bewegungen, die der Beschauer sich lebendig ergänzt. Die tolle Quintessenz dieser Person und ihres Lebens ist mit ein paar Pinselstrichen festgehalten worden, ohne ihr durch irgendwelche Stilisierung eine Bedeutung beizulegen, ohne ihr andererseits durch übertriebene Wirklichkeitstäuschung das Abstoßende und Widerliche ihres leibhaften Daseins mit ins Bild zu geben, aber doch mit aller Lebendigkeit, die ihr charakteristisch war.

Einen entschiedenen Fortschritt über den „singenden Knaben“ bedeuten die beiden Kameraden desselben auf einem Bilde in Kassel, wo dasselbe Motiv mit viel größerer Freiheit und schon mit vollkommenerer Beweglichkeit gegeben ist. Bode versetzt dieses Werk in ungefähr dieselbe Zeit wie jenes Berliner. Ich bin auch der Ansicht, daß es nach 1625

entstanden ist, aber doch etwas längere Zeit nach dem Berliner, als er anzunehmen scheint, vielleicht um 2 oder 3 Jahre. Der Fortschritt ist schon ein ganz bedeutender. Die beiden Jungen sind viel bewegter wie der in Berlin, die Formen nicht mehr massig, besonders die Hand, die taktschlagend die meiste Bewegung hat, und das Mienenspiel mit dem Ausdruck des Singens und gespannten Suchens der Noten sind unnachahmlich zuckend, momentan, und doch — das ist stets das Erstaunliche bei Hals — durch die Mittel von Kolorit und Beleuchtung bildmäßig geeint und fixiert. Bemerkenswert ist auch bei diesem Werk, wie die festen, unbeweglichen Gegenstände, die Mandoline, die Notenbücher mit gleichmäßigen Pinselstrichen, im Gegensatz zum übrigen, fest und ruhig hingemalt und ihr Stoffliches als Holz, Papier und Pergament in einfacher, unaufdringlicher, aber doch deutlicher Weise gekennzeichnet sind. „Der lustige Zecher“ ebendort in der Kasseler Galerie, etwa um 1640 entstanden, wäre dann ein Beispiel weiterer Fortschritte auf diesem Stoffgebiete der Halsschen Kunst und die Vorstufe zur „Hille Bobbe“, von der er sich aber durch eine ausgesprochene Farbigkeit noch unterscheidet, die übrigens hier in dem dunkel-ziegelroten Kostüm, in der schmutzig kupferbraunen Hautfarbe und dem schwärzlichen, struppigen Haar besonders charakteristisch ist.

Zu diesen Abwandlungen in der Behandlung des Kolorits, des Stofflichen und der Formmassen, gleichzeitig miteinander und in engem innerem Zusammenhang vor sich gehend, gesellt sich schließlich noch eine solche in Betreff des Räumlichen. Wie das Kostüm, so findet in der ersten Periode des Hals auch das Lokal, in das die Gestalten hineingesetzt sind, eingehendere Berücksichtigung. Auch diese aber läßt immer mehr nach und wird zuletzt ganz fallen gelassen, um mehr unbestimmten Hintergründen Platz zu machen, die bloß an dem allgemeinen Eindruck des koloristischen Tones teilhaben, während anfangs wiederum die Lokalität und die Gegenstände in ihr mit zur farbigen Erscheinung beitragen und zur Charakteristik der Personen, die sie zur Umgebung gewählt haben. Da sehen wir die Offiziere der Georgs-

schützen auf dem Haarlemer Bilde von 1616 noch im Zimmer um einen dicht besetzten Tisch beim Festmahl sitzen; Speisen und Tischgeräte sind mit stillebenartiger Deutlichkeit wiedergegeben. Fanden wir schon durch die allgemeine koloristische Stimmung den Eindruck der Lebensfülle und Lebenswärme gegeben, so wird er durch den Anblick aller dieser Dinge, wie der Kostüme, woher eben das Koloristische abgeleitet, noch entschiedener bestimmt. Die beiden nächsten Haarlemer Schützenstücke vom Jahre 1627 zeigen noch dieselbe Situation, die Gruppierung der Offiziere um den festlichen Tisch. Dieser jedoch ist schon weit nebensächlicher behandelt, zu einem viel größeren Teil überhaupt verdeckt und hinter den Männern fast verschwindend, die ihrerseits viel bedeutungsvoller heraustreten. Bei den zwei folgenden, aus den Jahren 1633 und 1639, ist dann das Motiv des Festmahles fallen gelassen worden; der Meister hat die Personen eng aneinandergerückt, so daß sie im Vordergrund eine dichte, aber bewegte menschliche Wand bilden, in die beim ersteren noch ein Tisch eingeschoben ist, während sie beim anderen ganz lückenlos ist und gar kein Beiwerk mehr erheischt, für ein solches überhaupt keinen Platz mehr lassend. Nur über dieser Wand werden die einfach gehaltenen Partien eines landschaftlichen Hintergrundes mit Bäumen, Architektur und Luft sichtbar. — Nun kommt der große Fortschritt; Hals erlebt die Zeit, in der Rembrandts Einfluß der eigenen originellen Entwicklung zu Hilfe kam. Die Krankenhaus-Vorsteher vom Jahre 1641 sind zwar auch um einen Tisch in ihrem Beratungszimmer gesetzt, aber Tisch und Wand schwinden ganz zurück in Ton und Grund und geben nur die Folie ab für die mächtige Wirkung, mit der diese fünf Menschen dargestellt sind. Ähnlich angeordnet zuletzt die Regenten und Regentessen der Altersversorgungshäuser, die beiden letzten großen Werke im Haarlemer Museum, zwei Jahre vor des Meisters Tode gemalt. Daß die Personen sitzen, an einem Tische sitzen, kommt dem gefesselten Betrachter kaum zum Bewußtsein; er schaut bloß Menscheneinzelwesen, nackte, unerbittlich sonnenhell beleuchtete Charaktere.

Von andern Werken seien kurz als besonders charakteristisch ein paar erwähnt. Das Selbstporträt mit der Gattin, von 1624 etwa: sorgenfrei, heiter und lustig der Charakter, die Stimmung im anmutigen Park, der die Lokalität ausmacht, köstlich ausklingend. Wie entzückend jene muntere Kinderschar, die um ein beglücktes Elternpaar herumtollt — auf blumigem Rasen unter verlockenden Obstbäumen! Ich meine das vielleicht um 1630 gemalte große Bild der Familie Beresteyn, das der Louvre vor mehreren Jahren aus dem „Hofje van Beresteyn", der alten Familienstiftung zu Haarlem, erworben hat. Welch fröhliche Buntheit der Farben und des Lebens! — Wie stattlich hängt der Vorhang, wie vornehm abgeschlossen liegt der barocke Park hinter der hoch aufgerichteten, ganz sichtbaren Gestalt des selbstbewußten, stolzen Willem van Heythuysen in der reichen Kleidung des Patriziers, auf den mächtigen Degen mit gespreiztem Arme sich stützend! — auch etwa um 1630 so porträtiert und heute beim Fürsten Liechtenstein in Wien zu sehen.

Dann aber in späteren Zeiten Verzichten auf die Schilderung der Lokalität, keine ganzen Figuren mehr, immer geringere Beachtung des Kostüms, aufs äußerste vereinfachtes Kolorit, schließlich nur Kopf und Hände. Anfangs sorgfältig und mit weisestem Bewußtsein gewähltes Beiwerk, zur Mitbestimmung der Charakteristik, schließlich Verabschiedung solcher Hilfsmittel, höchste Vereinfachung, Konzentration kraft kühnsten und sichersten Könnens aus schärfster Erfassung. —

Eine Beobachtung muß aber ganz besonders betont und als wichtig hervorgehoben werden bei der Betrachtung der Lokalität. So sicher er die Mittel der Darstellung einer solchen beherrscht, so wahr er sie schildert, nie versteht er sich dazu, bei ihrer Gelegenheit auf deutliche und entschiedene Raumwirkungen auszugehen. Ja, in ihrer Anordnung, in der Linienführung und Massenverteilung vermeidet er auffallend alles, was in einigermaßen bedeutungsvollerer Weise derartige Eindrücke hervorrufen könnte. Weder die Stimmung kunstvoll abgegrenzten Raumes der feinen Pieter de Hoogh-

schen Kunst, noch die der beschränkten Breite der Potterschen, noch weniger die der unendlichen Ferne vieler Bilder Ruisdaels ist in den Werken Frans Hals' zu finden. Warum nicht? Ist darin eine ästhetische Bedeutung zu erkennen? Sicherlich. Ich werde im Verlauf der vorliegenden Abhandlung den Versuch machen, der verschiedenen ästhetischen Bedeutung einer raumgestaltenden, mehr zeichnerischen Kunst und andererseits einer aus rein malerischen Elementen erwachsenen auf den Grund zu gehen. Einstweilen sei nur betont, daß Hals' Schöpfungen als rein malerische zu nehmen sind. Malerischen Prinzipien ordnet er alles unter, selbst jene Partien sorgfältig ausgeführter, ja gezeichneter Kostümstoffe, die in ihrem Ton und Gesamteindruck sich, als wichtige Elemente mitwirkend, durchaus in die malerische Haltung des Ganzen einfügen. Einer eigentlichen raumgestaltenden Kunst, als deren einen, wenn auch noch nicht freiesten und ausgeprägtesten Vertreter wir schon Paul Potter dem Hals gegenübergestellt haben, steht der letztere fremd gegenüber. Er ist der Malerische — und zugleich ein Erscheinungsbanner des Charakteristischen, ein Wesenssucher. In Paul Potter trat uns ein Erscheinungsschilderer entgegen, der uns erzählte, was er draußen in der Natur lieb hat, was er mit seinen Augen gerne erblickt, wo er mit seinem licht- und luftbedürftigen Körper sich wohl fühlt. Die Beschränkung auf die Natur und die Erscheinungswelt, wie sie unserer Vorstellung erscheint, ohne Eigenschöpfung der Phantasie, ist diesen beiden, wie wir anfangs sahen, gemeinsam. Diese bietet die sichere Grundlage für ihr Schaffen, macht aber auch eine gewisse Begrenzung desselben aus. Die Hinneigung zu so verschiedenen Stoffgebieten, innerhalb der großen Welt, ist aber als ein Merkmal ganz verschiedenen Temperaments nicht nur, sondern überhaupt innerster Veranlagung und ästhetischen Ausdrucksdranges anzusehen.

Der Darstellung des Menschen hat Frans Hals sein ganzes Leben gewidmet oder besser gesagt, der Menschen, der Vielen, und ihrer mannigfachen Individualitäten. Seine ganze Entwicklung geht auf immer deutlichere Charakteristik

aus, seine originelle Technik ist das vollkommenste Mittel zur Wiedergabe des Geistigen und Psychologischen in seiner Feinheit, in seiner, als momentane Beweglichkeit sich äußernden Lebendigkeit, wie sie sich in vielen Einzelcharakteren bunt und vielfach kundgibt. Die Werke Hals' sind vielleicht die stärksten und größten Schilderungen des individuellen Lebens, welche die Kunst kennt. Sie unterscheiden sich darin wesentlich von dem, was Rembrandts Genie in seinen höchsten Offenbarungen gibt. Diese gehen über das Individuelle oft weit hinaus und verlieren sich, selbst in den Porträts, namentlich der späteren Zeit, in einem Unendlichen. Diesen Geheimnissen sei später noch genaht; hier weise ich darauf hin, wie auf gedachten Rembrandtschen Bildern die Figuren im Helldunkel aus der tiefen Finsternis des Grundes bis zu einem hellsten Lichte im Angesicht herausgearbeitet sind; wie dieser Grund ein unbestimmtes Düster andeutet, kein Festes, eher ein geheimnisvolles Nichts, aus dem der Dargestellte wie hervortaucht. Ganz anders bei Hals; der Grund, auf den er seine Gestalten setzt, ist stets als etwas Festes zu nehmen, etwa als eine Wand, sei er nun hell angemalt oder, wie oft in den späteren Bildern, dunkel abgetönt, ein bestimmter Hintergrund, vor dem sich die Personen deutlich abheben. Ein solches technisches Ineinanderarbeiten und Aufeinander-Beziehen von Grund und Figur im selben Helldunkel findet man bei ihm nicht: ihm galt es eben die Einzelerscheinung des Menschen zu erfassen, die individuellen Charaktere möglichst abgegrenzt und als sicher und bestimmt für sich bestehend hinzustellen. — Auf Raumwirkungen sehen wir ihn nicht ausgehen, nicht auch auf die Andeutung von Zusammenhängen mit einem Unbestimmten, Unendlichen, sondern auf Abgrenzung und Beschränkung. So sieht man bei ihm meist den Schlagschatten der Person deutlich auf den Hintergrund fallen, oder man erblickt an der Wand sogar Gegenstände hängen; wie er denn geistvoll die Sitte des Anbringens der Familienwappen vornehmer Porträtierter sehr häufig dieser seiner künstlerischen Absicht dienstbar macht, indem er sie, als aus Holz oder Metall plastisch in Relief

hergestellt und an einem Nagel, häufig an einer Schnur an dieser Wand aufgehängt, schildert. Selbst auf den Regentenstücken seiner letzten Zeiten, wo er die breiteste, auflösendste Malweise anwendet, wo er das kühnste Helldunkel beherrscht, und den mächtigen Einfluß von Rembrandts Kunst aufgenommen und verarbeitet hat, liegt ihm daran, eine Wandkarte oder ein Bild hinter den Figuren an der finsteren Rückwand wenigstens anzudeuten.

Demselben Bedürfnis nach Beschränkung auf ein, der Wirklichkeit nicht zu sehr entrücktes, bestimmtes und faßbares Leben entspringt seine Wahl des vollen Tageslichtes auf allen seinen Bildern, auf denen man nach der geheimnisvollen Beleuchtung Rembrandtscher Phantasie vergebens sucht.

Wie er sich nun aber hütet, bei dieser Andeutung von Lokalität und Hintergrund soweit zu gehen, daß dadurch ein für sich wirkender Raumeindruck entstehe, so ist er sehr weise erst recht darauf bedacht, daß die körperliche Erscheinung nicht selbst zu fest, zu bestimmt abgerundet und geglättet und damit zu hart und starr erscheine. Die Beweglichkeit der Züge und der Gesten muß ihm stets bis aufs Äußerste gewahrt bleiben, und das, Geist und Seele Charakterisierende immer nicht bloß das Kostüm, sondern auch das rein Stoffliche am Menschen beherrschen. Daher die ganze Beweglichkeit und kühne, „absichtsvoll absichtslose“ Unregelmäßigkeit seiner Pinselführung.

Die materielle Substanz des Körpers, der Haut und der Haare kommt bei ihm nie eigentlich zu einer besonderen Geltung. Man vergleiche Hals mit Rubens. Beider Sinn geht auf eine gesunde Frische des Lebens. Während jedoch Hals dasselbe in den Äußerungen und charakteristischen Zügen eines lebhaften inneren Wesens erfaßt, liebt sein flämischer Nachbar die froh und frei sich auslebende Sinnlichkeit. Von Charaktereigenschaften erfährt man bei den unzähligen, von Rubens gemalten Figuren recht wenig. Seine Gestalten sind vor allem sinnlich genießende (oder leidende) Geschöpfe, gewachsen in üppiger, glühender, un-

verhüllter Fülle, wie die prangenden Rosen am Strauch. Er ist trotz aller seiner Heiligenaltäre und Jesuitenkirchen-Ausschmückung einer der heidnischsten unter allen Malern. Charakteristische Gesichtszüge in bezeichnendem momentanem Ausdruck will er nicht geben, also bedarf er nicht der flotten, beweglichen, kühn, aber sicher charakterisierenden Pinselstriche. Seine Technik ist eine ganz andere; in seinen besten eigenhändigen Werken weiß er sich nicht genug zu tun in feinen und feinsten Farbschichten. Aber ein kleinlicher Feinmaler ist auch er nicht; auch er malt breit und kühn, aber nie alla prima, sondern stets fein lasierend: ihm gilt es, das Schimmern und Leuchten und verführerische Glänzen der nackten Haut üppiger warmblütiger Menschenleiber, die mit farbfreudigen Stoffen zusammenklingen, zu schildern.

Jeder Farbfleck und Pinselstrich bringt hingegen bei Hals einen wichtigen Zug des Charakters heraus, und bei aller Zufälligkeit, als welche das ganze Gewirr auf der Leinwand dem näher Hinzuschauenden erscheinen möchte, ist doch in der Tat in allen Einzelheiten sicherste künstlerische Weisheit anzunehmen. Man muß diesem Künstler eine Treffsicherheit zumuten, die ans Fabelhafte grenzt. Das feinst und schärfst erfaßte Geistige vermag er mit wenig flotten Bewegungen seiner Hand zu verkörpern. Einzeln betrachtet bedeuten die Farbflecken auf Halsschen Bildern nichts, rein gar nichts, in Bezug auf das Ganze sind sie stets von höchster Ausdrucksfähigkeit. Wehe aber dem Maler, der eine solche Technik annehmen und nachahmen wollte, im Vertrauen auf eine gewisse virtuose Handfertigkeit, aber ohne jene Treffsicherheit, jenes Gefühl für Ausdruck und charakteristische Gestaltung! Hals ist in der Tat in dieser seiner Art der einzige geblieben. So großen Einfluß er auf die holländische Schule gehabt hat: seine Manier hat eigentlich niemand direkt fortzusetzen gewagt. Alle, die von ihm gelernt haben, nahmen einzelne Anregungen von dieser fruchtbaren Meisterkunst mit sich, um sie dann auf weniger kühne Gebiete zu verpflanzen, die Brouwer, Ostade, Palamedes und viele andere verschiedenster Art. Die Mutigste war,

merkwürdigerweise, eine Frau, die erst seit kurzer Zeit mit wenigen Werken bekannt gewordene Judith Leyster, die Gattin des Bauernmalers Jan Miense Molenaer. Daß deren „Guitarrenspieler“ in der Sammlung Six zu Amsterdam oder etwa ihr „Trinker“, der sich seit einiger Zeit im „Rijks-Museum“ befindet, früher Hals selber zugeschrieben wurde, kann nicht verwundern.

Wie auch in Bezug auf diese seine originelle Technik Frans Hals eine großartige und folgerechte Entwicklung durchmacht, wie sich dieselbe von einer noch verschmolzenen zu jener völlig ungebundenen Malweise, mit der er den Gipfel seiner Ausdrucksfähigkeit erreicht, abwandelt, gleichen Schrittes mit jenen Entwicklungen in der Behandlung des Kolorits, des Stofflichen, des Kostüms, der Lokalität u. s. w., das brauche ich im einzelnen nicht mehr zu schildern, nachdem geistvolle Kenner, wie besonders Wilhelm Bode in seinen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei“ und Fromentin in seinem Buch „Les Maîtres d'autrefois“ in dieser Hinsicht ihre Beobachtungen niedergelegt haben. Nur auf den engen Zusammenhang all dieser, einzeln betrachteten Entwicklungen sei nochmals ausdrücklich hingewiesen: wie der anfangs noch mehr gebundene Farbenauftrag Hand in Hand geht mit der entschiedeneren Wirkung der Farben als solchen; wie damit notwendig im Anfang auch noch eine bedeutendere Geltung des Stofflichen, auch am Körper, als Haar und Haut, verknüpft ist, während dann zuletzt von allem diesem nichts mehr übrig geblieben ist und allein noch der Charakter auf uns wirkt. Es haben ja manche Bildnisse der späteren Zeit etwas ganz Gespensterhaftes. Nicht die Körper glaubt man zu sehen, sondern eine Geistererscheinung des Wesens, auf das schärfste beleuchtet und gefaßt.

Schließlich sei darauf hingewiesen, wie diese so ausgebildete Technik noch wieder in sich modifiziert worden ist, um wechselnden, wenn auch verwandten Aufgaben der Schilderung verschiedener Charaktere jeweils gerecht zu werden. Eine Vergleichung mancher Halsscher Porträts bietet eine Fülle von Belehrung. Ich greife einige Beispiele heraus.

Wie vortrefflich ist der Charakter des Tyman Oosdorp genannten Mannes, den wir heute in der Berliner Galerie kennen lernen, allein schon durch die Pinselstriche geschildert. Liebt es Hals sonst oft, die Farbe in Flecken und kurzen Kreuz- und Querstrichen aufzutragen, so hat er sie hier in ganz langen parallelen Zügen hingestrichen. In dem etwas schief gezogenen Mund unter der langen, höckrigen Nase, in den matten Augen, dem in Strähnen glatt bis an die Augenbrauen über die Stirn gelegtem Haar spricht sich etwas Verdrießliches, Phlegmatisches aus, das dem Wesen und dem Aussehen dieses noch jungen Mannes, der gelangweilt auch auf seine äußere Erscheinung, auf seine Kleidung nicht viel gibt, zu Grunde liegt. Meisterhafter als wie mit diesen wenigen langgezogenen Pinselstrichen könnte dieser Charakterzug nicht durchgeführt werden, in dem ganzen Porträt von den Gesichtsfalten und Haarsträhnen bis zu den steifen, halbmeter-langen geraden Falten, mit denen der schwarze Mantel, wie unwillig, fest an den Leib gezogen ist. In einem gleichmäßigen langen Streichen also ist hier die Ausführung bewerkstelligt. Wie unruhig, unregelmäßig, fleckig und kreuz- und querstrichelnd ist dagegen die Hille Bobbe, die in der Nähe hängt, behandelt; bei ihr ist alles zuckendes, schreiendes Leben. Dann aber blicke man auf das um 1660 gemalte Porträt eines ältlichen Mannes, ebendort in Berlin zu sehen (Nr. 801 E). Da läßt sich sogar innerhalb derselben Tafel eine geistvolle Wandlung der Technik feststellen. Die Hände und das Beiwerk sind in der unruhigen und formlosen Art kühn hingesetzt, die jener Zeit der Ausführung entspricht; im Gegensatz dazu ist jedoch der Kopf viel sorgfältiger, ja fast gebunden behandelt, wie Hals es in dieser Periode im allgemeinen nicht mehr tut. Im Gesicht ließ der Charakter des ernsten Mannes keinen unruhigen Strich zu. Starres Wollen liegt in diesem geradeaus blickenden Kopf mit dem festen vortretenden Mund. Doch schon im Antlitz erkennen wir einen Zug, der darauf hindeutet, daß diese zäh auf ihrem Willen beharrende Natur etwas Unheimliches, ja Gefährliches in ihrem Handeln, in der Verwirk-

lichung ihrer Pläne entwickeln kann. Den Kopf — verliert so einer nie; mit dem sieht er jeden kühl an. Aber in den starken Händen, welche krampfhaft die Handschuhe pressen, zuckt eine gewisse Unruhe, die einen fast erschrecken macht. Wie meisterhaft erfaßt und dargestellt! — Ein ander Beispiel. Liegt nicht schon der ganze Charakter der Dargestellten in der Art, wie die Hand der vorderen Dame rechts auf dem Regentessenbilde in Haarlem behandelt ist, mit zitternden schmalen Strichen und Fetzen und Klexen; diese schmale, magere, steife Hand, die schon alles das aussagt, was aus dem Gesicht zu uns spricht: ein gerades, aber peinliches und kleinliches Wesen. Man betrachte die anderen Hände auf demselben Bilde. Man stelle den besonders auffallenden Vergleich mit einer Hand an, die wir in London, in der National Gallery (No. 1021), von Hals' Pinsel gemalt sehen, und die ebenso breit, massig und fett behandelt ist, wie jene der Haarlemer Dame zitternd und schmal. Dort in London haben wir eine wohlbehäbige Frau vor uns, von vollen Formen, deren Hände in ihrer fetten Formlosigkeit dick, als breite Masse, aufgesetzt sind und ebenso deutlich vom Wesen ihrer Besitzerin erzählen.

Wer Hals' Werke kennt, vermehrt sich mit Leichtigkeit die Zahl solcher Beispiele seiner geistvollen Beobachtungsgabe und der Anpassungsfähigkeit seines Pinsels. Die Mannigfaltigkeit und unvergleichliche Wandlungsfähigkeit seiner stilistischen und technischen Hülfsmittel ist für diese Kunst und für das, was dieser Meister will und sucht, ebenso charakteristisch wie für Paul Potter die Einfachheit und Unveränderlichkeit. Hals sucht in kühnstem Streben dem Wesen des Lebens in seiner Charaktervielheit auf die Spur zu kommen und zwar dort, wo es sich auf die mannigfachste und feinste Weise individualisiert, unter den Menschen. Potter schildert die Natur in ihrem ruhigen Dasein, und gerade da, wo sie am unveränderlichsten sich vor unseren Augen ausbreitet, auf Weiden mit friedlichem Vieh.

II. Kapitel.

Jakob Ruisdael, Jan van Goyen und andere Landschaftsmaler.

Auf dem Boden eines innigsten Verhältnisses zur Natur des Heimatlandes ist die Kunst der großen Landschaftsmaler Hollands erwachsen. Wie in aller Kunst hat auch hier nur ein liebendes Auge Schönheit entdeckt und wiedergeben können; und die offenbarte und gebannte Schönheit weckt wiederum Liebe und Hingabe der Seele. So ist es vielmehr wie der bloße Trieb, sich die Wirklichkeit im Bilde verständlich zu machen, was alle diese großen, verehrungswürdigen Maler, die Ruisdael, van Goyen und so manche ihrer Stammesverwandten dazu veranlaßte, in ungezählten Ansichten ihr Heimatland zu schildern, in Bildern, die so unsagbar schlicht, aber doch so voll von unbeschreiblichem Wunder und Geheimnis sind. Selbst die beiden großen Erfasser der Naturwahrheit, die wir soeben bewundert haben, wurden von einem ähnlichen gewissen „Mehr“ zu ihrem Schaffen getrieben, einem merkwürdigen, in ihrem beiderseitigen Wesen tief begründeten, geheimnisvollen Element, welches ihrer Kunst das so stark originelle Gepräge verlieh, und welches den Stil und alle Ausdrucksmittel bis auf die kleinsten Details des Technischen bestimmte. Fand nun aber ihr Drang in der Wiedergabe der Natur nach ihrer ausdrucksvollen Nacktheit, ohne Zutat, aber nach dem künstlerischen Prinzip der Vereinfachung sein Genüge, — beim einen in der Schilderung eines bestimmten Ausschnittes der landschaft-

lichen und tierischen Erscheinungswelt, beim andern in der Charakteristik geistiger Individualität, — so möchte es scheinen, als ob in dem Kreise der Künstler, in den wir jetzt eintreten, noch wieder ein neues Element sich dem Schaffen vermählte. Ein Liebesverhältnis, meinte ich, gewahren wir. Mich will bedünken, als ob der Schaffende in seines Wesens Tiefe hier zugleich ein Zeugender sei, daß er aus dem, was er mit seiner Liebe umfaßt, ein wunderbares Neues erstehen läßt, aber etwas, das schon in jenem lag und nur der Erweckung durch den befruchtenden Anhauch bedurfte. Als habe die Natur selbst sich jenen wundersamen Künstlern hingegeben und ihnen offenbart und geschenkt, was sie nur dem Liebenden gibt, auf daß jenes Neue, Wundervolle entstehe, das eigentlich nicht neu und nicht fremd, weder der Natur noch dem Künstler ist, das aber doch nur durch diese Liebesvereinigung sichtbar und dem Bewußtsein übertragbar werden konnte. Es sind getreue Schilderungen der holländischen Landschaft, die uns jene Maler geben; und doch werden wir durch ihre Bilder mit etwas beschert, was uns im allgemeinen und ohne Geist von ihrem Geist der gewöhnliche Anblick derselben Gegenden in Wirklichkeit nicht gibt. Wir werden durch sie begabt mit einem Segen, der dieser selben Natur zu entströmen und doch göttlich zu sein scheint und den wir, wenn wir uns besinnen, in unserer eigenen Seele schon waltend entdecken.

Geheimnisvolle Wechselbeziehung! Wundersames Weben innersten Wesens in uns, außer uns! Angestammtes Empfinden, wesenhaft tief begründete Weltanschauung, uralten, eigentümlichen Schaffensdrang sehen wir in dieser Kunst am Werk, die wir als eine der schönsten Offenbarungen germanischer Eigenart liebend verehren.

Wie aber fassen wir solch künstlerisches Element ästhetisch? In welcher Art hat es sich geäußert, zu welchen Ausdrucksmitteln hat es gedrängt? Allgemein genommen hat mir die Betrachtung der holländischen Kunst zwei Möglichkeiten in dieser Hinsicht gezeigt; zwei Möglichkeiten, die sich ähnlich unterscheiden wie die, welche wir zwischen der Potterschen und Halsschen Kunst ersehen, die hier aber noch mehr

überraschen und in ihren Folgen sehr wichtig erscheinen, weil wir hier nicht einmal eine Verschiedenheit der darzustellenden Gegenstände, sondern denselben künstlerischen Vorwurf, die heimatliche Landschaft, zu konstatieren haben.

Als die zwei ausgeprägtesten Vertreter dieses Künstlerkreises, die, auf gemeinsamem Boden erwachsend, durch ihr Wesen doch wieder unterschieden und zu verschiedenen Möglichkeiten und Lösungen derselben gedrängt wurden, möchte ich Jakob van Ruisdael und Jan van Goyen hinstellen.

Soll ich mit je einem Worte den Schöpfungen dieser beiden Meister und ihrer Wirkung ein Charakteristikum abgewinnen, so möchte ich in Betreff des ersteren „Poesie", des anderen „Stimmung" aussprechen, zwei Worte, die im täglichen Gebrauch oft falsch angewandt und miteinander vertauscht werden, die aber ihrer eigentlichen Bedeutung nach wohl unterschieden werden dürfen, und mir für zwei besondere Arten künstlerischen Verhältnisses zur Natur hier im Hinblick auf die Landschaftsmaler als Bezeichnung dienen sollen.

Goethe nennt in einem berühmten Aufsatz Ruisdael einen Dichter. Sein Genius hatte in dem bescheidenen großen Vertreter einer anderen Kunst etwas Verwandtes entdeckt und der Eindruck von Werken desselben setzte sich ihm sofort zwanglos und notwendig in eine Äußerung eigenster Sprache um. Indem er diesen Maler ästhetisch würdigen will, spricht und schafft er selbst Poesie.

Gemeinhin ist man geneigt — und gewiß mit Recht; war doch Goethe selbst ein eifriger Verfechter dieses Standpunktes —, ein Eindringen der Momente einer Kunst in den Kreis einer anderen als ernstliche Gefahr für die Stileinheit und Eindrucksreinheit anzusehen. Das Vorwiegen novellistischer Elemente oder aber gar geschichtlicher in den Darstellungen der Malerei z. B. kann als Halbheit und Verzerrung sehr unangenehm berühren, den Eindruck des Bildnerischen aufheben, ohne zugleich den des Dichterischen voll aufkommen zu lassen.

Ebenso gewiß ist es jedoch, daß eine ganz strenge Grenzscheidung unzulässig ist. Wenn ein ausgesprochenes

dichterisches Element in einem Werke der Malerei nicht bloß durchaus dem eigentlich bildnerischen Charakter und seiner Qualität keinen Schaden antut, sondern im Gegenteil in innigstem Zusammenhang steht mit höchsten Verdiensten und größtem Können dieser Art, ja gerade durch die eigentlichen bildnerischen Mittel erst hervorgerufen wird, dann muß zweifellos alle kritische Forderung verstummen und vor dem vollkommenen Eindruck eines gelungenen Wunders stehen wir hingebend und verehrend. Ja, der kritische Verstand muß seine Aufgabe darin suchen, aus diesem beispiellosen Eindruck sich die beispiellosen ästhetischen Gesetze eben dieses Eindrucks zum Bewußtsein zu bringen. In solchem Falle befinden wir uns mit Ruisdael. Ich möchte versuchen, das Wort vom Dichter Ruisdael weiter auszuführen und zugleich die hohe Bedeutung des Bildners Ruisdaels ins rechte Licht zu stellen, nachzuweisen, wie gerade das Dichterische in seinen Werken in rein bildnerischen Eigenschaften seine festen Wurzeln hat, in einem viel weiteren Sinn wie Goethe, der solches mehr intuitiv ahnend erfassen, als klar erkennen konnte, wußte. Als er jenen Aufsatz „Ruisdael als Dichter" schrieb, lagen ihm nur Reproduktionen der Meisterwerke Ruisdaels in der königlichen Galerie zu Dresden von der Hand eines Kupferstechers vor. Die technischen Eigentümlichkeiten des Malers Ruisdael konnte er daraus gewiß nicht erkennen, sie sich höchstens von früheren Besuchen in Dresden her ganz im allgemeinen ins Gedächtnis zurückrufen. So beschränkt er sich darauf, aus den dargestellten Motiven das Poetische, ja z. T. in einem schönen Sinne ganz Novellenhafte herauszulesen und in dichterischer Sprache zu entwickeln. Die hohe und wichtige Anerkennung, die er dann als Resultat aus dieser Betrachtung gewinnend dem Bildner Ruisdael zollt, geht dahin, daß der Künstler es verstanden habe, im dargestellten Motiv zugleich mit dem Gegenwärtigen das Vergangene und Zukünftige zur Anschauung gebracht zu haben, einer wichtigen ästhetischen Forderung an die bildende Kunst, mit der Goethe sich gerade in jenen Jahren, in welche die Abfassung dieses Auf-

satzes fällt, sehr eifrig beschäftigte. Damit deutete Goethe selbst schon wieder vom Fluge ins Dichterische, den er mit Ruisdael genommen, in den bestimmten Kreis des Bildnerischen zurück. Ich möchte nun, weiter ausführend, den Versuch wagen, nachzuweisen, wie alles, was wir in Ruisdaels Werken als Poesie in irgend einem Sinne empfinden, den innigsten Zusammenhang hat mit dem Stile des Künstlers als Maler, ja mit seinen besonderen technischen Eigentümlichkeiten.

Jakob van Ruisdael gehört nicht zu den Breitmalern; was wir bei Potter sehen, erkennen wir auch für seine Technik charakteristisch: einen sorgfältigen Farbenauftrag und eine mehr zeichnende Führung meist feiner Pinsel, die in unzähligen Details sich gern ergehen.

Auch Ruisdael legt Wert auf Einzelheiten; den vielfachen Reichtum der lebendigen Natur zu schildern liegt ihm am Herzen. Eine unendliche liebende Verehrung, ja Ehrfurcht auch vor den kleinsten Erscheinungen des weiten Weltwesens, vor Kräutern und Gräsern und Blättern spricht aus seinen Bildern. Wie ein alter deutscher Spruch sagt:

„Es ist kein Kraut so klein,
Es spricht von Gott dem Schöpfer sein“,

so bekennt auch er durch die Sorgfalt seiner Behandlung, daß ihm nichts ohne Bedeutung sei. Das organische Leben der Pflanzen hat kein Künstler mehr und inniger erfaßt wie er; unter den Malern der Bäume gibt es gewiß keinen größeren. Er wird nicht müde, an seinen herrlichen Eichen den Wuchs und die Bildung der Äste und der kleinsten Verzweigungen eingehend zu schildern und das unendlich vielfache Gewirr der Blätter getreulich wiederzugeben. Es gibt Bäume von seiner Hand gemalt, die zu uns reden wie lebende Wesen. Man möchte gerne glauben, dieser einsame Meister habe sich ihrem Kultus ergeben; man könnte ihn sich vorstellen in einer einsamen Landschaft vor einem mächtigen, geheimnisvoll rauschenden Baume stehend, versunken in Anschauung und Anbetung solcher Erscheinung

als einer göttlichen Offenbarung, — germanischen Urvätern gleich. Die Erhabenheit ihres Aussehens und ihres Gesamtanblickes ist ihm so bedeutend wie die verehrungswürdige Vielheit ihrer organischen Einzelheiten. Die breite und ernste Fülle, welche die Bäume zu feierlichen Herrschern innerhalb der Landschaft machen, bringt er zur eindrucksvollsten Erscheinung und Wirkung. So sehen wir ihn zugleich mit dem Eingehen auf die Details Wert legen auf die Betonung der Ausdehnung dieser mächtigen Gebilde im Raum, womit dann weiterhin ihre Beziehung zu den übrigen Erscheinungen deutlicher ausgesprochen ist. Wie plastisch herausgearbeitet stehen sie oft vor uns; mit Zuhilfenahme des Lichtes sind einzelne Teile im wahren Sinne des Wortes aufgehöht, indem viele Blätter und Zweige, die, vorn befindlich vom Licht getroffen, als helle pastose, bestimmt gezeichnete kleine Farbfleckchen hoch auf düstere und glatte, vertriebne Partien aufgesetzt sind. Wie Potter müssen auch ihm die Details dienen als ebenso viele Träger und Veranschaulicher vom fließenden Licht oder webender Dunkelheit; die Einzelbehandlung begünstigt so seine Art der Beleuchtung, von deren höchster Bedeutung weiter unten die Rede sein wird.

Was von seinen Bäumen in besonders hervorragender Weise gilt, trifft überhaupt zu von allen übrigen vegetabilischen Erscheinungen, von Gebüschen, Rasenpartien, einzelnen Kräutern und weiterhin von allem, was er malt, von Felsstücken, von Gemäuer und Hütten und Bretterzäunen, den primitiven Gebilden menschlicher Tätigkeit, die er gern in seine Landschaften einbezieht. Überall gibt er mit sorgfältiger Behandlung organisches Gebilde in seiner Mannigfaltigkeit. Ja, jede seiner Wolken erscheint uns wie ein organisches Wesen. Alles besteht deutlich für sich und lebt in sich und hat doch entschiedenen Bezug auf alles übrige. Wie wenige Künstler gibt Ruisdael den Eindruck größter Vielheit in der Natur, die zur inneren organischen Einheit und durch wesentliche Bezüge zueinander verbunden ist. Fast noch mehr wie bei Potter sehen wir in ihm einen zeichnenden Künstler, der nicht über Einzelheiten hinweg-

fährt zu Gunsten ausdrucksvoller malerischer Gesamtwirkung, sondern der gerade im Gegenteil das Einzelne betont behufs Wirkung desselben in seinem Bezug auf ein Ganzes.

Ich verglich bei Potter das vielfache Verweilen auf Einzelheiten mit dem Kunstmittel des Retardierens beim Schaffen des epischen Künstlers. Schon bei diesem also kam ein Gedanke an die Dichtkunst auf. Um wieviel mehr und eigentlicher noch bei Ruisdael! Die Bedeutung, die er allen Gegenständen kraft dieser Behandlung beilegt, dazu aber dann die poetische Wahl der Motive, wie sie als dichterisch so hochbedeutend Goethe erkannt hat, geht über den Eindruck der ruhigen Breite der Natur in den Potterschen Bildern weit hinaus. Bei ihm fängt nun alles an zu sprechen und zu handeln. Die Baumkronen reden rauschend zu den ernst und still vorüberziehenden Wolken, die Wasser der Bäche zu den Felsen und den Gräsern am Ufersrand; die vielen Blätter an umfangreichen Baumkronen flüstern miteinander geschwisterlich; und gar die Gebilde der Menschenhand, die sich in diese Natur eingefügt haben, die Bauernhütten und Brücken, die Kloster- und Schloßruinen, die fernen Kirchtürme am Horizont, die gespenstischen Leichensteine in furchtbarer Nähe, sie alle erzählen von Vergangenheit, vom Gegenwärtigen und Zukünftigen, vom alten und stets neuen, ewig wiederkehrenden, ewig gesetzmäßigen Leben des vielen Einzelnen im organischen Zusammenhang in Raum und Zeit. Da wundert es uns nicht mehr, wenn Goethe die Geschichte und Schicksale ganzer Menschengenerationen aus dem Anblick einiger Bautenreste in ewig unveränderlichen Landschaften herausliest. Gibt uns doch Ruisdael selbst mit allem diesen fast die Daseinsgeschichte und die organische Bildung jedes Blattes zu erkennen, jedes tausendjährigen Felsblockes wie jeder flüchtigen Wolke.

Durch welchen Faktor aber wahrt Ruisdael die Einheit, die bei so viel Einzelheiten eben doch wieder den Eindruck großer und enger Zusammenhänge sicherte? Bei Potter ist diese Rolle dem hellen Gesamtton des kühlen Morgenlichtes, das alle Gegenstände, fern und nah, gleichmäßig streicht und

verbindet, zugewiesen; im übrigen aber ist bei ihm allen Dingen eine möglichst ungehinderte Geltung der Lokalfarben zuerteilt. Das ruhige „Nebeneinander" ist dadurch ausgesprochen. Ruisdael begnügt sich mit einem solchen nicht; seine dichterischen Absichten gehen auf mannigfaltigere Bezüge der einzelnen Dinge zueinander. So schafft er in einem weiteren Sinne koloristische Einheiten und in breiterer Weise farbige Gegensätze jeweils aus einem mächtigen poetischen Ausdrucksbedürfnis. Bei seiner Betonung der Bedeutung organischer Einzelbildung ist nicht anders zu erwarten, als daß er jedem Gebilde seine eigene charakteristische Farbe auf das bestimmteste zuerteilt. Das Grün der Bäume, das Braunrot abgestorbener oder herbstlicher Zweige, das Braungrau der Stämme, das Gelbgrün des Rasens, das Blau des Himmels und das Grau oder Silberweiß der Wolken hat keiner wahrer geschildert wie er. Aber er liebt es, alle diese Farbentöne möglichst in breiten geschlossenen Massen auf die Bildfläche zu verteilen und sie dann zueinander in Beziehung zu setzen, je nachdem wir die Gegenstände, denen sie als charakteristisch angehören, in poetischer Verbindung oder Gegensatz zueinander sehen sollen. Noch ehe uns die sorgfältige Einzelbehandlung der Baumkronen z. B. zum Bewußtsein kommt, haben wir beim Hinzutreten an ein solches Bild den ganzen Baum als geschlossene Einheit durch die einheitliche Färbung — und zu gleicher Zeit durch die Gestaltung als plastische Masse, die ich schon hervorhob, — erfaßt und in seiner Wechselbeziehung zur grauen Wolke etwa verstanden, die sich drohend über ihn herzieht. Eine feinere Nuancierung und Differenzierung dieser größeren Farbpartien in sich vermeidet er durchaus. Derartige koloristisch-malerische Behandlung würde ihn unbedingt zu einer feineren Helldunkelweise gedrängt haben, die nicht seine Sache ist, — nicht die des mehr zeichnenden Künstlers.

Wie geneigt er zu möglichst großer Vereinfachung der Farbpartien zwecks eindrucksvollerer Kontrastierung der Gegenstände war — jedoch wohlgemerkt nie auf Kosten des stoffbetonenden Farbenausdrucks —, beweisen vielleicht am auf-

fallendsten seine Winterlandschaften, von welchen einige wenige, aber charakteristische Beispiele erhalten sind, wie z. B. in Amsterdam im Rijks-Museum und bei Jhr. Six, in der Münchener Pinakothek und in Frankfurt im Städelschen Institut. Dieselben sind zugleich entschiedene Zeugnisse für seine zeichnerische Tendenz. Bäume und Boden tragen hier kein Grün, der Himmel ist ganz mit grauen Schneewolken bedeckt, welche düster und schwer über der toten Erde hängen; Boden und Hütten, die Dorfstraßen und das Kirchlein (auf dem feinen Bildchen bei Six) sind mit Schnee bedeckt. Dieses Weiß der Schneeflächen ist unvermittelt neben ein Schwarzgrau gesetzt, in welchem alle nichtbeschneiten Partien und die Wolken gehalten sind. Man denke zum Vergleich an die wunderbare kleine Winterlandschaft Rembrandts in Kassel, die in Farben glüht, oder auch noch an die farbgetönten Eislandschaften van Goyens, des Künstlers, dessen Sache eine große Farbigkeit sonst durchaus nicht ist. Zu diesen gehalten erscheinen die Ruisdaelschen fast bloß wie sorgfältig ausgeführte Zeichnungen, in die mit schwarzer Tusche hineinlaviert ist, um den Kontrast zwischen schmutzigen Pfützen, dunklen Wolkenmassen, schwarzen Mauerwänden und Baumstämmen einerseits und den weißen Flächen des Schnees herauszubekommen. Die Bildchen wirken fast wie unheimliche Winternächte, in denen man aus eintönigem Schwarz gespenstische weiße Flächen hervorleuchten sieht; ein Eindruck, an dem auch die paar matten rötlichen Töne, welche in die abendlich gefärbten Wolken auf dem Frankfurter Bildchen hineingemalt sind, kaum etwas ändern. (Gemeint ist die Winterlandschaft No. 272; No. 271 dort, eine ähnliche, aber farbigere, kleine, Ruisdael genannte Komposition, halte ich nicht von des Meisters eigener Hand.)

Aus diesen extremen Beispielen ist nun aber durchaus nicht zu folgern, daß der Meister auf eine koloristische Eintönigkeit, etwa in der Art, wie wir es bei Hals als sinngemäß gesehen haben, ausgeht. Keineswegs. Bei diesen Winteransichten galt es eben hauptsächlich den Eindruck der weißen Schneeflächen und der darüber drohend hängenden Wolken,

die neues Gestöber verkünden, hervorzurufen; alles vegetabilische Leben ist bei ihnen erstorben. Auf den übrigen Bildern Ruisdaels indessen, wo das letztere eine so wichtige Rolle spielt, ist es, wie gesagt, durch die Farbe ebenso wie durch Einzel- und Gesamtformen entschieden charakterisiert; nur daß also die Farben stets möglichst als einheitliche Massen kompositionell über das Bild verteilt sind.

Etwas anderes unterscheidet Ruisdael ebenso von dem, was wir für Potter charakteristisch sahen: ihm liegt nicht daran, die Detaillierung möglichst weit zu treiben, im Hintergrund noch tunlichst wie im Vordergrund durchzuführen und demgemäß den breiten Raum doch bis zu einer gewissen Entfernung zu begrenzen. Im Gegenteil, er gibt in Blau verschwimmende Gründe oder ins Unendliche und Unbestimmte sich ausdehnende Fernen, zu denen das poetisch angeregte Auge in die Weite schweife und sinnend sich verliere. So ist jene ganz detaillierte Ausführung im allgemeinen nur seinen Vorder- und Mittelgründen eigen. — In den früheren Perioden seines Schaffens liebt er auch, die einzelnen Gründe durch farbige Unterscheidung sehr klar zu trennen, sich damit noch an seine Vorgänger in der holländischen Malerei anschließend; später, in seiner mittleren Periode, namentlich dann, wenn es ihm daran liegt, den Eindruck unfaßbarer Einheit unendlichen Raumes zu Gemüte zu führen, läßt er sich die Farbenpartien mehr nähern, indem er sie einem gemeinsamen Ton, meist einem luftigen Silberton, unterordnet.

Zur Begünstigung der Wirkung solcher Eindrücke von, nach Farbe und Form zusammengehörender und in gegenseitige Beziehung zueinander tretender organischer Einzelbildungen dient auch bei Ruisdael die Wahl der Beleuchtung und der dargestellten Witterung. Strahlenden Himmel, von dem ein glänzendes Licht sich ergösse und auf fernen und nahen Gegenständen unruhig glitzere, stellt er nicht dar, aber auch nicht feuchten Dunst, in dem alles undeutlich verschwimmend sich auflöse, wie van Goyen. Er wählt meist die mittleren Tageszeiten, in denen die Erde deutlich und klar sich dem Beschauer darbietet. Doch so herrlich und schön er

manchmal das Blau des Himmels erstrahlen läßt, so gibt er doch nie ungetrübte und allseitige Helligkeit und direkte Durchleuchtung des Ganzen von ungehindertem Sonnenlicht. Er läßt den Himmel stets entweder ganz oder zum Teil bezogen sein, von weißglänzenden Wölkchen oder meist düsteren, ernsten, drohenden, grauen Regenwolken. Er ist der große Maler der Wolken, der große Entdecker des Lebens dieser flüchtigen Erscheinungen der Atmosphäre, der unnachahmliche Schilderer der lebendigen Bewegung dieser feinsten, und doch mächtigen, aller Naturbildungen, in denen sich die gewaltige Kraft der Elemente kundgibt. Indem er nun den Himmel so überzieht, beeinträchtigt er dem Sonnenlicht seinen Verkehr mit der ganzen Natur; der größere Teil der Landschaft liegt auf seinen Bildern meist im Wolkenschatten, der oft sehr düster und beängstigend ist. Jene Geschlossenheit der einzelnen Farb- und Formenmassen wird dadurch aufs höchste begünstigt, ja erst eigentlich ermöglicht, indem nun dem Spiel des Lichtes und dem damit stets zusammenhängenden, Farbennuancen hervorrufenden Helldunkel Einhalt geboten ist. Zu gleicher Zeit ist diese Art der Beleuchtung, dieser gewählte Zustand der Witterung der treffendste poetische Ausdruck für den Charakter, das innerste Seelenempfinden und Wesen dieses Künstlers, in dem traurige, düstere Melancholie ein Grundzug war. Und indem er so in seine Naturansichten diesen Grundzug des Wesens hineinspiegelt, läßt er auch alles, was aus diesem heraus in seinem eigenen Innern an Bewegung und Erregung wallt, in Bildern zum Ausdruck kommen. Die Kontrastierung der Wolkenmassen und Baumkronen und Felspartien und Wasserstrudel bringt eine gewisse Bewegung, ja eine Handlung in viele der Bilder, besonders in manche seiner späteren Zeit, den Wasserfällen in Gebirgsgegenden, die in einer Zeit entstanden, da er als Greis in immer größere Not und Einsamkeit — die ernsten Genossen seines ganzen Lebens — geraten, in immer tiefere Schwermut und schmerzlichere Seelenerregung versunken war. Es geht eine mächtige Bewegung durch die Natur in solchen Bildern, ja den Kampf der Elemente erleben wir mit,

indem wir düstere Ungewitter sich gegen trotzige Berge, gegen stolz und majestätisch aufrauschende Baumriesen feindlich bewegen, und brausende Wasserströme friedliche Rasen und Gesträuche bedrohen und vernichten sehen. Wie solcher Bewegung der elementaren Massen und einzelnen Gegenstände innerhalb der Natur eine bestimmte Ausgestaltung des Raumes, in dem solche Bewegung vor sich gehen könne, und mithin eine genaue zeichnerische Disposition und Ausführung des Bildes zu Grunde liegen muß, liegt auf der Hand.

Es ist ein Dramatisches in derartigen Werken; die Elemente der Natur scheinen die Handelnden, die inneren Vorgänge in der Seele des Künstlers, der das alles auf die Leinwand zaubert, zugleich die treibenden Seelenkräfte. Zum mindesten drängt sich die Analogie auf zwischen dem Innern dessen, der dies geschaffen, und dem Wesen, das diese Natur so erregt. Legt Goethe in seiner Betrachtung mehr das Gewicht auf eine gewisse epische Seite der Darstellungen, die ihm vorlagen, vor allem in der wundervollen Beschreibung des „Klosters“ in Dresden, so können wir, dünkt mich, auch einen gewissen dramatischen Zug im Charakter des Dichters Ruisdael feststellen.

Ein Mittel aber ist es ganz besonders, das derselbe sich für seine Ausdrucksbedürfnisse vorbehalten hat: das Licht, die Beleuchtung. Es ist, wie wenn der Dichter Ruisdael seine Seele dem Maler Ruisdael hingegeben hätte mit der Bitte: schaff' mir ein ätherisches Kleid für sie und führe sie ein in die Natur, die du schilderst, und laß sie dann dorthin wandeln und schweben, wohin ihre Sehnsucht sie treibt. Und der Maler verlieh ihr das Kleid der Sonnenstrahlen.

Im Schatten himmelverdeckender Wolken breitet Ruisdael seine Landschaften aus. Der weitaus größte Teil all seiner Gegenden ist in der Tat nicht von direktem Lichte getroffen; er ist in gleichmäßigem, indifferentem Tageslicht oder in mehr oder minder tiefem Schatten gezeichnet, nach Raum und Form ausgestaltet. Licht und entschiedenes Helldunkel, etwa im Sinne Rembrandtscher Malerei, haben bei dieser Behandlung nicht eigentlichen Anteil an seinen Schöpfungen. In die so

gestaltete Natur leitet Ruisdael jedoch stets einige direkte Lichtstrahlen hinein, die sich meist durch die düsteren Wolkenwände, an deren weißglänzenden Rändern durchgebrochen haben und nun auf einzelne Teile der Landschaft fallen und einzelne bestimmte Gegenstände beleuchten. Rembrandts ausgebildete Licht- und Helldunkelmalerei ist eine Kunst, welche die Erscheinungen, die sie darstellen will, aus Licht, Helldunkel und damit zugleich aus Farbe entwickelt, aus diesen Elementen recht eigentlich schafft und webt. Nicht so Ruisdael, dessen Art man dagegen mehr eine Beleuchtungskunst nennen könnte, d. h. eine solche, welche in eine, schon durch andere Mittel der Darstellung, durch Zeichnung und Raumgestaltung sozusagen fertig gebildete Welt nun noch zur Belebung einige Beleuchtungseffekte hineinleitet, die ganz bestimmten Zwecken dienen. Diese Zwecke sind zu gleicher Zeit solche stilistisch-kompositioneller und poetischer Art. Sie zu untersuchen ist vielleicht das Wichtigste, das zur ästhetischen Würdigung dieses merkwürdigen Künstlers beitragen kann, der Dichter und Maler zu gleicher Zeit, ja mit denselben Mitteln unbeschadet sein konnte.

Wer hätte nicht den geheimnisvollen Zauber dieser Beleuchtung, dieser Sonnenblicke, die auf keinem Ruisdaelschen Werke fehlen, empfunden? Ist es nicht wirklich, als ob jeder dieser Lichtblicke, die in düstere Waldtäler oder auf weit sich dehnende Ebenen oder auf stürzende Wasser fallen, als ob jeder derselben ein Strahl wäre aus des Meisters eigener Seele, jede Beleuchtung ein Erguß aus schmerzlich sehnsuchtdrängendem eigenem Gemüt?

Forschen wir nach, wohin nun diese Strahlen fallen, was sie treffen und wo sie wie helle Inseln flüchtig verweilen! Für das Wesen dieses Meisters wie für seinen Stil, der jenes Ausdruck, dünkt mich, werden wir dadurch wertvolle Aufklärungen erhalten.

Zunächst ist Ruisdael das Licht ein wichtiger Kompositionsfaktor. Da es ihm bei der Gestaltung seiner Natur, seines Raumes und seiner Formen, nur von sekundärer, nicht primärer Bedeutung ist, kann er es als einzelne Strahlen hin-

leiten, wohin er will, wo es ihm wichtig dünkt. So macht er aus seinen Beleuchtungen sozusagen Licht-Accente, die er an den Stellen auflegt, wo er, seinen kompositionellen und poetischen Absichten nach, eine besondere Betonung wünscht.

Goethe erwähnt der Beleuchtung auf dem Bilde der „Klosterruine“ der Dresdener Galerie kaum. Gerade aber das ist hochbedeutend, daß der Lichtblick, der sich durch die Wolken einen Weg gebahnt hat, voll und hell das Kloster trifft und dieses so, obgleich links an der Seite liegend, zum betonten Hauptpunkt der ganzen Komposition und deren poetischem Sinn macht. Ebenso hell ist sonst auf dem ganzen Bilde nur eine Wolkenecke rechts über der Ruine beleuchtet, und zwar von demselben Sonnenstrahl, der an diesem Wolkenrand vorbei hinab in den Talgrund gleitet, gerade dorthin, wo das Klostergemäuer steht. Ernst und düster ragt dieses in seinem Verfall auf; ernst und düster ziehen dahinter über dem Hügel die schwarzen Gewitterwolken auf. Derselbe oben und unten aufleuchtende Lichtstrahl läßt uns Wetterhimmel und Ruine plötzlich mit einem Blick im Zusammenhang erschauen: die ewig tätigen Naturelemente oben und das Gebilde von Menschenhand unten, das unter dem Wechsel und Wirken jener hat leiden müssen, inmitten der stets in ihrem Leben sich erneuernden Landschaft. Sonst liegt alles in Wolkenschatten; nur in das Gebüsch rechts hat sich noch eine Abzweigung jenes Strahls verirrt, der da im Dunkel des Blättergewirrs verzittert. So ist in diesem Bilde bewirkt, daß wir verwandte Stimmungen in Eins erfassen und, innere Beziehungen ahnend, in unsere Seelen aufnehmen.

Noch mächtiger wirkt der berühmte „Judenfriedhof“, von dessen Beschreibung, wie von der des „Klosters“, ich nach Goethes wundervollen Worten enthoben bin. Hier gibt es zweierlei Lichtgrade in der Beleuchtung, die sich mit Gewalt durch die Finsternis des Ungewitters einige Wege gebahnt hat. Der hellste Lichtstrahl, der durch das Düster dringt, trifft den weißen Sarkophag und die weiße Inschriftsplatte in der Mitte, die dadurch zu ganz gespensterhafter Wirkung gesteigert werden. Die Ruine tritt ganz mit der

schwarzen Wolkenwand ins Dunkle zurück, mit ihr zusammen einen einzigen schauerlichen Hintergrund abgebend. Der Gedanke an die Vergänglichkeit war die Grundlage dieser Komposition; die Totensteine sind seine schaurigsten Vertreter, auf ihnen liegt der Hauptaccent. Eine zweite Lichtstufe jedoch ist bemerkbar; und die ist auf drei Stellen gerichtet, die sich entsprechen, welche, je einem der Elemente angehörig, die gleiche Stimmung des Unheimlichen aussprechen, des Drohend-Gewaltigen der machtvollen Natur, die an der Vergänglichkeit des einzelnen als Zerstörerin teilhat, in sich aber doch die ewig wirkende, gewaltig schaffende ist und bleibt: ein Wolkenballen oben im Ungewitter, der Wassersturz gerade darunter, vorn und rechts der gespensterhaft sich reckende, schon abgestorbene, aber noch Trotz bietende weiße Birkenstamm, das sind die nächst betonten und beleuchteten Stellen der Komposition.

Ähnlich korrespondieren die Lichtpartien auf den besten der vielen Wasserfallbilder aus Ruisdaels späterer Zeit. Weiß leuchten auf die Ränder der düsteren Wolken, weiß erglänzen die Schaumstrudel der stürzenden Fluten; das Verwandte in der elementaren Erregtheit von Himmel und Wasser kommt uns mit einem Blick zum Bewußtsein. Eines der ausdrucksvollsten Bilder dieser Art hängt jetzt in der National-Gallery (No. 737) zu London. Ein großartiger Wasserfall stürzt durch eine romantisch bedeutende Gebirgsgegend. Düstere Regenwolken beziehen den Himmel; nur ein einziger Sonnenblick dringt noch durch, trifft die Ränder einiger Wolken und dann die weiß aufgischenden Wasser und einige Felsen und einen Weg rechts. So verbindet das Licht unserm Auge die Elemente, Himmel und Wasser und Erde; und wir empfinden, wie von einer gewaltigen Kraft alle Erscheinungen der Natur, die elementaren Vorgänge, das Licht selbst, die Wolkenbildungen, der tosende Wasserstrom und die starren, uralte Bäume tragenden Felsen und Abhänge belebt und in ungeheurer Wechselbeziehung gehalten werden.

Neben solchen Kompositionen, in denen sich die Erregtheit der Natur in ganz dramatischer Schilderung ausspricht,

bietet uns der Meister wieder andere, wo eine ernste Ruhe, eine poetische Stille, eine weltverlorene Einsamkeit geheimnisvoll zu uns reden. Immer aber finden wir die Beleuchtung so angebracht, daß jene Stelle, jener Gegenstand am meisten betont erscheint, wo die beabsichtigte poetische Wirkung sich am deutlichsten ausdrücken soll. Hier ist es eine Bauernhütte im grünen Tale, da ein Kornfeld am sanften Hügelabhang, bald der glatte Spiegel eines ruhigen, baumumstandenen Sees, bald eine Windmühle am einsamen Wege.

Oft auch kommen diese poetischen Lichtaccente anderen Absichten Ruisdaelscher Kunst zu Hilfe, von denen weiter unten die Rede sein soll. Da treffen sie gerne solche Partien und Gegenstände, deren wichtige Aufgabe es ist, dem Auge des Beschauers die Vertiefung des Raumes besonders anschaulich zu machen; da lenken sie den Blick über sich verkürzende Wege, an Bretterzäunen vorbei oder die Linien ausgespannter Leinwande auf grüner Bleiche entlang.

Dann aber wieder sind im Gegenteil ausgesprochene Beleuchtungseffekte mit Absicht und zu poetischem Ausdruckszwecke ganz vermieden. Wie unsagbar wirkt das große, schöne, stille Bild im Berliner Museum, mit dem glatten Wasserspiegel am Eichenwald! Hier galt es die eintönige Ruhe einer einsamen Gegend darzustellen. Zwar gleitet auch hier das Licht in wechselnder Helligkeit über das Ganze, aber es gibt keine Kontraste, keinen ausgesprochenen abgegrenzten Lichtblick, der das Auge fesselte oder mit sich führte. Unbeweglich liegt der Wasserspiegel, still stehen die mächtigen Bäume vor der Luft, dichte, aber diesmal nicht drohende Wolken ziehen lautlos am blauen Himmel darüber hin; ein sanftes Tageslicht umfließt alles, der Hintergrund ist hier sogar von einem duftigen Nebeldunst leicht verschleiert. Am hellsten leuchten die gelben Wasserrosen, die so einsam auf der dunklen Wasserfläche schwimmen, weniger durch das Licht als durch ihre Farbe sich abhebend. —

So stehen dem Dichterempfinden Ruisdaels nicht bloß epische und dramatische Töne und deren malerische Ausdrucksmittel zur Verfügung, auch lyrische. Am wunderbarsten

kommt dieser Zug wohl in jenen Bildern zur Aussprache, auf denen der Blick über eine weite Ebene in unendliche Fernen schweift und sich verliert. Die Lyrik Ruisdaels neigt sich ausschließlich zu einer ganz bestimmten Seite menschlichen Empfindens. Sie kennt nicht das heitere Genießen, nicht das fröhliche Lieben, sie weiß nur von Einsamkeit und, ach, unendlicher Schwermut. Ein Grundzug in dem Fühlen dieses Menschen, dessen Leben, wir wissen es, eines der traurigsten war, das je gelebt worden, ist Sehnsucht, unsagbare Sehnsucht. Wonach? Wohin? Nach Genuß? Nach Befreiung aus Not und Elend? Nach Erfolg und Ruhm? — Nein. — Wonach? Er wußte es vielleicht selbst nicht. Eines nur war ihm gewisse Wohltat: Sichvergessen, Sichverlieren, Hingeben der einsamen Seele an die Unendlichkeit der weiten Natur. Hinaus aus der Individualität ging sein Verlangen, hinein in die Vielheit, in die Allheit, in die sich seine liebende Seele zur erlösenden, überpersönlichen Einheit fügte.

In der Nähe seiner Vaterstadt Haarlem ziehen sich einige Dünenhügel, von welchen man einerseits die See, andererseits aber die weit sich dehnende Ebene, in welcher die Stadt, überragt von ihrer „Groote Kerk", liegt, und an deren Horizont man bei klarem Wetter die Türme von Amsterdam und noch die Wasserfläche der Zuidersee erblickt. Da liegen einige Häusergruppen in friedlicher Stille, das Dörflein Overveen; und die Hügel nennt man die Dünen von Overveen. Diese Höhen waren das liebste Ziel der Wanderungen Ruisdaels. Dort oben saß er stundenlang und sandte seine sehnende Seele mit dem Blick der feuchten Augen hinaus, weit hinaus über die Felder und die Weiden der Vaterstadt und weiter darüber hinaus über die Ebene bis zum fernsten Horizont, wo Himmel und Erde und Wasser sich einen. Und das, was er dort schaute, innerlich und äußerlich, das malte er, und malte es immer wieder. Ich weiß nicht, wie viele solcher „Fernblicke von den Dünen bei Overveen" von des Meisters Hand uns erhalten sind, die alle dieses eine Motiv variieren. In Amsterdam, im Haag, in Berlin, in London und an anderen Orten begegnen wir solchen

Bildern, die eine ganze Gruppe in des Künstlers Schaffen ausmachen.

Ein unendlicher Zug des Sehnens geht durch diese kleinen, schlichten Bilder, die eine Darstellung weitesten Weltenraumes ausmachen und bedeuten. Die Raumgestaltung ist hier auf das höchste getrieben. Der Eindruck der Ferne, des unermeßbar sich ausdehnenden Raumes ist unwiderstehlich. Die Zeichenkunst des Malers leistet da Unglaubliches; die perspektivische Entwicklung und Vertiefung der Landschaft ist vollendet. Die Behandlung der Luft, die als Silberton über allem zittert, und des Himmels mit dem Leben und der Bewegung seiner ziehenden Wolken sind unglaublich! Es sind die sprechendsten Beweise für die zeichnerische Richtung Ruisdaels als dem Ausdruck seines poetischen Charakters und zugleich für seine im Dienste beider stehende Beleuchtungskunst. Denn auch auf diesen Bildern mit Fernsichten fehlen die Sonnenblicke, die sich durch die Wolken stehlen, nicht, ja sie sind die wichtigsten Faktoren. Wie einzelne Lichtinseln oder Lichtschichten erscheinen sie auf den endlosen, im Wolkenschatten sich ausdehnenden Ebenen, wie Oasen der Seele auf ihrem Wanderzug über diese weiten Erdenräume. Sie dienen zu gleicher Zeit der Raumgestaltung des Zeichnenden als unübertreffliche Mittel der Vertiefung; denn indem sie auf der weiten, perspektivisch sich verkürzenden Fläche Hell und Dunkel schichtweise sich abwechseln lassen, kommen sie dem Auge des Betrachters in seinem Drang nach Illusion zu Hilfe, das riesenhafte Maß der Entfernung in dieser Gegend, die auf den so kleinen Raum eines Bildchens getäuscht ist, andeutend.

Eines der herrlichsten Bilder von Fernsichten dieser Art bewahrt jetzt London in seiner National-Gallery (Nr. 990). Für mich ist es das schönste Bild Ruisdaels überhaupt. Es trägt auch den Charakter der Haarlemer Gegend, ist jedoch keine jener Portraitlandschaften von Overveen, sondern eine großartige Komposition, die außer durch jene Fernwirkung noch durch die mächtige Bewegung düsterer Wolken, welche den Lichtblick besonders bedeutungsvoll erscheinen lassen,

und durch den Reichtum poetisch erfundener Einzelmotive geheimnisvoll, übermächtig fesselt. Wir sehen ein leicht gewelltes Terrain mit Feldern, Wald- und Buschpartien, einen Wassertümpel vorn, mit finsterem, verfallenem Gemäuer an seinem Ufer. Weit, weit dehnt sich's aus; Ortschaften, Kirchtürme und Windmühlen erblickt man hie und da zerstreut. Im Mittelgrund liegt eine Kirche, von einer schwarzen Wolke finster beschattet; dicht daneben leuchtet ein heller Sonnenblick. Ein Ungewitter bezieht drohend den Himmel; furchtbar düster und ernst, aber unendlich weit und großartig erscheint uns die Natur. Der Beschauer wird aufs höchste erregt; Menschenschicksale und Naturvorgänge, in tiefen Zusammenhängen, glaubt er mit dichterischem Seherauge schaudernd zu erfassen, doch nicht mit Klarheit und deutlichem Bewußtsein, denn seine erregte Seele vergißt und verliert sich und alles Einzelne immer mehr in der Weite dieser Natur, in Unendlichkeit.

Alle Elemente Ruisdaelschen Könnens sind in diesem Bilde vereinigt; die ganze Kraft und Vielseitigkeit seines dichterischen Wesens offenbaren sich in ihm. —

Das Zeichnerische erkannten wir als das Maßgebende seines Stils. Es erübrigt noch, kurz darauf hinzuweisen, in welcher Vollendung er alle Mittel desselben beherrscht. Er war einer der größten und unfehlbarsten Perspektiviker. Alle Erscheinungen und Gegenstände zwingt er sich, daß sie beitragen zur Vertiefung des Raumes; alle Linien, die Felder, die Baumreihen, die Wasserkanäle, die Häuserdächer, alles muß ihm helfen, das Auge des Betrachtenden unwiderstehlich in die Tiefe zu führen, weiter und immer weiter. Kleine Zufälligkeiten, die sich seiner Beobachtung als zweckdienlich aufgedrängt haben, bringt er zu diesem Ende an, mit besonderer Vorliebe die langen, weißen Streifen ausgebreiteter Leinwande auf den Bleichen; wie denn überhaupt bei aller freien und willkürlosen Ungekünsteltheit und schlichten Naturwahrheit seine Landschaften von weisester künstlerischer Berechnung zeugen, die sich aber dem Beschauer als solche zu hohem Erstaunen bis in alle Einzelheiten und Linien

nur dann zu erkennen gibt, wenn er die Bilder daraufhin untersucht.

Außer auf jene verschiedenen und unvergleichlichen Ansichten der Haarlemer Ebene, von den Dünen bei Overveen gesehen, verweise ich als auf ein paar Beispiele für die Kunst der Raumdarstellung etwa noch auf zwei Bildchen in Dresden: No. 1500 der Galerie, einen sandigen Waldweg vorstellend, der in der Mitte des Bildes den Beschauer senkrecht geradeaus in die Tiefe führt, unter Bäumen, wie unter einem langen Torgewölbe hindurch bis ins Freie der Lichtung, die sich als sonnenbeschienenes Flachland in der Ferne weit noch ausdehnt; sodann No. 1503, das „Walddorf hinter den Dünen", von feinster Kunst unauffälliger In-die-Ferne-Leitung der komplizierten Linien eines unregelmäßigen Terrains. Bedeutungsvoll in dieser Hinsicht erscheint auf diesen Bildern, wie auch anderwärts öfters bei Ruisdael, sogar die Staffage. Die Gestalten sind im Rücken gesehen und bewegen sich vom Beschauer ab in die Tiefe hinein in derselben Richtung, die eben die ganze perspektivische Komposition verfolgt, und die Wirkung dieser damit ganz bedeutend, aber dem Beschauer der Absicht nach unbewußt, fördernd.

Wie meisterhaft bei denkbar größter Schlichtheit ist die sogenannte „Landschaft mit den Planken" in der Akademie zu Wien. Kann ein Motiv einfacher gewählt werden? ein Gegenstand an sich bedeutungsloser sein und trotzdem durch die künstlerische Auffassung und Benutzung in Bezug auf den Gesamteindruck zu hoher Wirkung gebracht werden wie dieser unregelmäßige Bretterzaun, der, von einem „Beleuchtungsaccent" unauffällig getroffen, mit großer perspektivischer Kunst dargestellt, einem kleinen Fleck Erde eine große Raumwirkung und damit einen ganz undefinierbaren, aber sicheren poetischen Zauber verleiht? Ein Bildchen ähnlichen, nicht ganz so vollendet durchgeführten Motivs besitzt das Städelsche Institut zu Frankfurt a. M.

Jene Fähigkeit, einem kleinen Landschaftsausschnitt doch die Wirkung großen Raumes und der Beziehung auf unendliche Raumeinheiten zu geben, fanden wir schon bei Potter.

Das von diesem angewandte illusionistische Mittel der unvermittelten Nebeneinandersetzung eines nahen Vordergrundes und der Ferne oder des Himmels unter Fortlassung des vom erhöhten Vordergrunde verdeckten Mittelgrundes, den sich dann der poetisch angeregte Sinn des Beschauers hinzudenkt, kennt und wendet auch Ruisdael an. Die eben genannten Tafeln in Wien und Frankfurt können auch in dieser Hinsicht als Beispiele genannt werden. Sodann aber sei auf das „Schloß Bentheim" in Dresden hingewiesen, das ohne eigentlichen Fernblick doch von wundervollem Raumeindruck ist: in die Höhe wird der Blick gelenkt zum Schloß, das steil oben vom Himmel sich abhebt, und links in die Tiefe über nahes Dickicht von Bäumen und Büschen auf eine weit entfernte Hügelwand, die unvermittelt in starkem Blau gegen den grünen Vordergrund steht, welch letzterer ansteigt und der Phantasie des Betrachtenden überläßt, zwischen sich und der blauen Wand der Ferne noch Hügel und Täler und Senkungen mit Wald und Heide und unendlichem Reichtum vegetabilischen Lebens hinzuzudenken. In ganz auffallender Weise dient hier die poetisch erfundene Staffage dem Zweck: ein Bauersmann steht mit den Seinen und einem Hunde links auf dem sandigen Weg und deutet, wie um etwas zu zeigen, in die Ferne hinaus zu den blauen Bergen. Unwiderstehlich folgt der Beschauer dieser Geste, unwiderstehlich auch den Gedanken, die sie dem Manne verursachen, die Entfernung bedenkend und alles das Vielfältige, was die Landschaft zwischen dem Standpunkte vorn und jener Ferne noch alles enthält.

Ein andres Mal verteilt er zahlreichere Staffage auf die verschiedenen Pläne des Raumes und der Fläche, wo sie dann, immer kleiner werdend, der Veranschaulichung der perspektiven Verkürzung und Vertiefung dienen. Seine Strandansichten zeigen dies so. Als ein gutes Beispiel nenne ich das Bild des Strandes von Scheveningen in der Londoner National-Gallery, das zugleich auch für die Verwendung der wechselnden Beleuchtungsschichten als Mittel zu demselben Zweck charakteristisch ist. Platt liegt der sandige Strand

vor uns, im Mittelgrund ganz eintönig im Wolkenschatten; die Ferne jedoch ist von ihm unterschieden, indem die weißen Dünen dort, von hellem, durchbrechendem Sonnenglanz beschienen, über die Entfernung hinüberleuchten, während gleichzeitig wiederum der Vorderplan belichtet ist, wo der deutliche, lange Schlagschatten sogar der dort promenierenden Damen uns die Nähe derselben veranschaulichen hilft.

Auch auf dem schönen Bilde der bewegten See bei aufsteigendem Gewitter, welches im Berliner Museum wohl mit Recht Ruisdael zugeschrieben wird, sehen wir die wechselnden Beleuchtungsschichten die Fernewirkung begünstigen, und zugleich auch einen der Lichtblicke als „Accent" seine Wirkung tun, indem er gerade die Partie des Wassers trifft, wo ein Schiff mit rostbraunen Segeln, gegen die Wellen kämpfend, den Mittelpunkt für die ganze Bewegung ausmacht.

Fügen wir zu diesem Bilde noch einen Hinweis auf die wenigen Städteansichten, die uns von Ruisdaels Hand bekannt sind, so haben wir im Verlauf unserer Untersuchungen im großen und ganzen den Kreis seiner Motive andeutend durchlaufen. Daß den Zeichner Ruisdael architektonische Vorwürfe reizen mußten, ist einleuchtend. Als Beispiele dieser Seite seiner Kunst seien u. a. genannt die Ansichten aus Amsterdam, die in dem Museum von Rotterdam und Berlin aufbewahrt werden, und die der Alleestraße „Vijverberg" im Haag, welch letztere besonders hervorgehoben werden soll als ein Beweis, wie der Meister auch solche Vorwürfe mit dem Zauber einer ernsten, großen Poesie auszustatten wußte.

Von einer solchen findet man im Schaffen des Jan van Goyen nichts. Keine Bewegung der Elemente geht durch seine Landschaften, keine dramatische Wechselbeziehung der einzelnen Teile zueinander. Ja — es ist merkwürdig —, so zahlreiche menschliche Staffage wir auch oft bei ihm finden, weit mehr und öfter wie bei Jakob van Ruisdael, — was auch immer er uns sehen läßt an Stätten und Erzeugnissen menschlicher Tätigkeit, an Dorfansichten, Hütten,

Wirtshäusern, Kirchen, Festungen, an Bauernkarren, Reisewagen, Fischerbooten und Fähren, wieviel genrehafte Motive aus dem Leben der Landleute, der Fischer und Schiffer, der Reisenden auf den Landstraßen und vor den Wirtshäusern er auch anbringt: zu einem dichterischen Sinnen und zu phantasievollem Ausspinnen dessen, was wir bei ihm sehen, so wie es Goethe beim Anblick Ruisdaelscher Bilder tat, werden wir nicht gedrängt. An dem einzelnen nehmen wir nicht Anteil, nicht an dem Schicksal dieser, uns im Grunde gleichgültigen Leute und ihren momentanen Situationen, allerhöchstens an dem Zustand ganz im allgemeinen ihres Daseins als Lebewesen in eben dieser Natur.

Dichterisch werden wir nicht angeregt. Dennoch überkommt uns etwas Einzigartiges, eine Stimmung gar sonderbar. Wir verlieren uns in ein Gefühl, das die Natur vor uns wie ein Hauch zu durchweben, das uns selbst, unserem eigenen Innern zu entströmen und doch das Lebensprinzip dieser Natur zu sein scheint. Unser Denken und Sinnen löst sich auf in ein restloses stummes Schauen; es ist, wie wenn wir zerflössen mit unserem Wesen in das Wesen der Natur, als ob wir mit ihr eins würden, still und unbewußt in einem großen Schweigen. Nach dem Treiben dieser Menschen fragen wir kaum, um das organische Einzelleben der Bäume und Pflanzen bekümmern wir uns nicht, Ungewitter ängstigen uns nicht, nach Licht und Sonnenblicken, nach fernen Weiten trägt unsere Seele keine Sehnsucht. Kein Bangen, kein Verlangen, kein Schmerz, keine Freude, — aber dafür die wehmütige Wohltat des Verstummens, der vollständigen Hingabe an ein Allgemeines, Weites, Umfassendes.

Das ist der Kern der van Goyenschen Kunst; daraus lassen sich die Eigentümlichkeiten seines Stils und seiner Technik erklären. Alles zielt bei ihm auf diese Stimmung, auf die Wirkung eines Einheitlichen, Allgemeinen, in dem alle Einzelheiten und Verschiedenheiten bis zur Unkenntlichkeit verschwimmen. In Technik und Stil finden wir bei ihm durchaus und überall das Gegenteil von Ruisdael. Wenn

man sich des letzteren Stil ästhetisch erklärt hat, ist es ein leichtes, sich van Goyen verständlich zu machen.

Dem Dichter Ruisdael sind die vielfachen Einzelheiten organischer Schöpfungen bedeutend, mit Liebe und Sorgfalt behandelt er im Detail; van Goyen sind sie ohne selbständige Bedeutung, ja seinen Absichten hinderlich, also übergeht er sie. Aus demselben Grunde vermeidet er es, im Gegensatz zu Ruisdael, die Gegenstände plastisch zu gestalten; als Einzelexistenzen haben sie ihm keine Geltung. Zueinander haben sie und die einzelnen Teile der Landschaft, die Reiche der verschiedenen Elemente keine poetischen Bezüge, also kontrastiert er sie nicht als Form und Farbenmassen. Die Materie als solche in ihren vielfachen Bildungen spielt bei ihm keine Rolle, also kann er der charakterisierenden Lokalfarben entbehren. Bewegung und Geschehen erdichtet er nicht, also bedarf es keines deutlich bestimmten Raumes, in dem jenes vor sich ginge.

Was aber bleibt dann? Welches ist das Mittel zum Ausdruck jenes ästhetischen Zweckes? Ein sehr geistvolles und originelles, das alle Bilder van Goyens kennzeichnet und von allen anderen Erscheinungen in der Kunst unterscheidet. Alle Mittel, deren sich der Zeichner bedient, verschmäht er, ja auf das wichtige Element des Malers, auf das Koloristische leistet er bis zu einem gewissen Grade Verzicht. Er beschränkt sich auf einen Ton, und aus diesem erschafft er mit malerischem Pinsel die ganze Erscheinung seiner Landschaft. Damit ist es ihm gelungen, den weitest gehenden Eindruck der Einheit dieser Erscheinung zu ungestörten Wirkungen zu bringen.

Mußten wir Ruisdael in erster Linie als Zeichner erkennen, so dürfen wir van Goyen ausschließlich als den Maler nehmen. Sehen wir zu, wie er als solcher sich seinen Stil geschaffen hat, wie er nun seinerseits mit Künstlerweisheit die Ausdrucksmittel für seine Anschauungsweise wählt.

Auch er bedient sich des Vorteils, die seinen Absichten günstigste Witterung darzustellen. Die Sonne und des Himmels Blau schließt er ab; er erfüllt die Luft mit Wolken. Doch

nicht wie Ruisdael mit schweren zusammengeballten Ungewitterwolken, von denen jede ein handelndes Individuum zu sein scheint, sondern mehr mit einem möglichst gleichmäßigen dichten Dunst, der in der Luft hängt und jederzeit in einen sanften Regen sich verwandeln könnte. Und nicht bloß der Himmel ist damit verdeckt; über der ganzen Landschaft liegt er als ein leichter verschleiernder Nebel. Wir sehen jene dunstigen Regenwettertage, die für nordische Küstenländer so charakteristisch sind, und welche gerade zu der Eigenart holländischer Landschaft so stimmungsvoll passen.

Von dieser Witterung ist nun alles auf den Bildern van Goyens abhängig. Zunächst das Kolorit. Der Nebeldunst ist ein grauer; gleichmäßig überzieht er alles. Direktes Sonnenlicht spielt nicht und schafft nicht aus sich neue Farben; die Lokalfarben kommen bei dem Nebel nicht zur Geltung: die größte Eintönigkeit herrscht. — Dann die Behandlung des Raumes. Die Form ist umschleiert, der Raum scheint uns nur wenig vertieft. Starke Helldunkelwirkungen und Licht- und Schattenkontraste gibt es nicht, weshalb auch die Gegenstände nicht plastisch wirken können. Auf eine geistvolle perspektivische Entwicklung verzichtet der Maler. Nur ein Mittel, um wenigstens einigermaßen den Eindruck des Raumes, der sich dehnenden Weite der Ebenen und Wasserflächen zu wahren — einen Eindruck, der seinen Absichten, die auf das Monotone gehen, ja willkommen sein mußte, sofern dabei eine deutliche Raumabgrenzung oder Raumrichtung vermieden wurde —, nur ein Mittel dieser Art verschmähte er weise nicht: die wechselnden Beleuchtungsschichten, deren Bedeutung für solche Zwecke wir schon von Ruisdael her kennen. Wie anders aber bringt sie van Goyen an! Abgegrenzte Lichtinseln wie bei Ruisdael sind es bei ihm nicht, keine klaren und hellen Blicke vom direkten Sonnenlichte, sondern nur mehr oder minder große Unterschiede in der Stärke der Helligkeit, die von der mehr oder minder großen Dichtigkeit des Wolkendunstes abhängen, der über den einzelnen Teilen der Landschaft hängt. Im allgemeinen arbeitet van Goyen nur bei diffusem Licht; doch er

arbeitet wirklich und entschieden mit diesem, so daß man ihn mit unter die Maler des Lichts rechnen muß. Von dem diffusen Licht ist der Ton der dunstigen Luft bestimmt und aus dem Ton der Luft ist die ganze Erscheinung seiner Landschaft entwickelt. Jene wechselnden Beleuchtungsschichten, diese mehr und minder großen Helligkeiten sind bei ihm, im Gegensatz zu Ruisdael, eine Belebung des einheitlichen Licht- und Lufttones; sie sind nur soweit betont, als nötig und wünschenswert ist, um das diffuse Licht als ein lebendiges und schöpferisches, die Erscheinung des Ganzen bestimmendes Element erkennen zu lassen. Aus ihnen entwickelt sich in der Tat die Wirkung des dehnenden Raumes, so weit van Goyen diesen anzudeuten überhaupt für gut hält; sie sind nicht Lichtaccente und Beleuchtungseffekte innerhalb eines schon deutlich ausgestalteten Raumes. Es ist hier im Grunde dasselbe malerische Prinzip am Werke, das dann in ausgesprochenster Weise bei den eigentlichen Helldunkel- und Lichtmalern die ganze Erscheinung des Darzustellenden aus Hell und Dunkel erst entstehen läßt.

So ist es auch recht eigentlich dieser Licht- und Luftton, der alle Gegenstände auf den Bildern van Goyens schafft und deren Zeichnung oder besser gesagt Nichtzeichnung bestimmt und bedingt, wenigstens für unser so gestimmtes Auge. Körperliche, feste und bestimmte Materie glauben wir kaum wahrzunehmen, ebensowenig fest abgegrenzte Gegenstände. Es ist, wie wenn sich alles in dem einen Ton aufgelöst hätte, als ob der feuchte Dunst alles in sich aufsöge. Feste Umrisse gibt es bei van Goyen überhaupt nicht, alles zittert und zerfließt. Linien, die in Wirklichkeit gerade und fest bestimmt sind, werden unter dieses Malers Hand krumm, unregelmäßig, häufig unterbrochen. Häusermauern und Dächer werden ebenso locker behandelt wie Wolken und Wellen, desgleichen der Baumschlag, an dem man nach dem Verlauf einzelner Ast- und Zweigorganismen oder gar nach Blättern vergeblich sucht. Flockig und fleckig, in breiten durchschimmernden, oft den grauen oder graubraunen Grund durchscheinen lassenden Partien oder zitterigen

Reihen ist die Farbe aufgetragen; alles Zeichnens enthält sich der weiche Pinsel, der sich hütet, irgend ein Festes zu geben, sondern nur Lockeres, Weiches, Zerfließendes hervorzaubert.

Sehr charakteristisch für des Meisters Malweise und, wenn nicht wahr, so doch gut erfunden ist die Anekdote, welche Houbraken in „De groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen“ (seinerseits nach Hoogstraatens „Hooge schoole der Schilderkonst“) erzählt: wie nämlich van Goyen einst mit zwei andern Malern gewettet habe, ein Bild in einem Tage zu vollenden. Er „überpinselte die ganze Leinwand, hier lichter, dort dunkler, mehr oder minder wie einen vielfarbigen Achat“. Dann entwickelte er aus den verschiedenen Farbenpartien die Gegenstände einer Landschaft, Bauerngehöfte, einen alten Turm, spiegelndes Wasser, Schiffe, Boote mit Frachten und Reisenden. „Kurz gesagt, sein Auge, geübt, die in dem Chaos unentwirrter Farben verborgen liegenden Gestalten herauszufinden, hatte seine Hand und seinen Geist so angeregt, daß man ein vollendetes Bild zu sehen glaubte, ehe man noch entnehmen konnte, was er eigentlich zu malen beabsichtigte.“ — Übrigens weiß derselbe alte Gewährsmann zu berichten, daß van Goyens Bilder nicht von Anfang an so grau gewesen seien; er habe sich vorzüglich eines gewissen „Haarlemer Blaus“ bedient, das jedoch mit der Zeit nicht stand gehalten habe. Es wäre nicht ganz undenkbar, daß die Gesamtfärbung ursprünglich ein wenig lebhafter und weniger stumpf war; die charakteristische Eintönigkeit dürfte jedoch stets diesen Gemälden eigen gewesen sein. —

Wie es van Goyen verstanden hat, durch solche stilistische und technische Mittel die von ihm erstrebten, oben charakterisierten Wirkungen zu erzielen und damit sein Wesen und seine Art ästhetischer Anschauung der Natur auszudrücken, ist jedermann bekannt. Seine Werke sind zu zahlreich und zu weitverbreitet, und sie gleichen sich untereinander in dieser ihrer ausgeprägten Eigenart zu sehr, als daß ich einzelne Beispiele herauszuheben brauchte.

Aufmerksam gemacht sei bloß noch auf seine Entwicklung, obschon die neuere Forschung diese an der Hand der bequemen, fast nie fehlenden Datierungen der einzelnen Werke schon zur Genüge festgestellt und geschildert hat. Wie bei Frans Hals erblickt man auch bei van Goyen das interessante Bild eines Künstlers, der von Anfang an ein eigenstes und merkwürdiges Schauen und Ausdrucksbestreben kundgibt und dessen ganz folgerechtes Streben nun im Laufe der Jahre auf eine immer größere Vereinfachung und gewissere Ausdrucksfähigkeit sämtlicher Mittel ausgeht. Anfangs sehen wir noch eine verhältnismäßig größere Farbigkeit, später die höchst mögliche Eintönigkeit, die ihm, da er die Charakterisierung vielfarbiger, vielfacher Einzeldinge hintansetzt, zur Charakterisierung einer besonderen landschaftlichen Stimmung dienen muß. In allmählichen Übergängen modifiziert sich dieser Ton mit der Zeit vom Grüngrauen zum Braunen, Braungrauen und endlich kühlen Grau. Anfangs wirkt er hie und da wohl noch einen direkten Sonnenstrahl in die Landschaft, später kennt er nur mehr oder minder große Helligkeiten innerhalb des webenden diffusen Lichtes. Zuerst höht er bisweilen einzelne belichtete Einzelheiten mit pastos aufgesetzten hellen Farbfleckchen, namentlich im Baumschlag, auf, damit noch einem gewissen mäßigen, plastisch gestaltenden Element Zutritt gestattend; schließlich gibt es keine belichteten Stellen mehr und das Ganze zerfließt und verschwimmt in ein und demselben Ton. Immer unbestimmter und zerfließender wird von Jahr zu Jahr Farben- und Formengebung und Zeichnung, bis man zuletzt von einer solchen überhaupt nicht mehr sprechen kann.

Sehr entschieden war von Anfang an die Wahl der Vorwürfe. Die heimische Landschaft, wie Ruisdael, innig liebend, benutzen beide doch sehr verschiedene Motive in derselben. Ruisdael ersteigt die Hügel von Overveen, um die Fernsicht zu genießen, er ergreift oft den Wanderstab, um sich von den eigentlichen Küstenstrichen über die Weideebenen wegzuwenden zu den holländischen Grenzlandschaften, wo es Bäume gibt und stille Täler. Van Goyen bleibt im

feuchten Gebiete der Flußniederungen und Kanäle. Wie am Himmel die unbestimmten und gestaltlosen Nebelbildungen, so liebt er auf der Erde das sandige Terrain und spärlichen Pflanzenwuchs. Strohdächer zieht er den Ziegeldächern vor, Holzbauten den festen Mauern. Kurz und gut, es ist erstaunlich, wie auch er bis in alle Einzelheiten mit unfehlbarem künstlerischem Instinkt alles das zu finden weiß, was seinen Absichten, die auf das Auflösen alles Einzelnen und Bestimmten, Festen in ein Allgemeines, Einheitliches einer einzigen Naturstimmung gehen, dienlich ist.

Daß ihm das Wasser, dieses zerfließende, formlose Element lieb ist, leuchtet ein. So nehmen Wasserflächen, Kanäle, Flüsse und Meeresmündungen breite Partien seiner Leinwande ein. Auch einige Marinen sind von seiner Hand erhalten, von denen als immerhin seltene Motive seiner Hand als Beispiel genannt seien: eine solche von Dr. Bredius, ausgestellt in dankenswerter Weise mit so manchen anderen Schätzen seines persönlichen Besitzes im Mauritshuis, dem er als Direktor vorsteht; sodann ein Seestück in der Münchener Pinakothek. Das wechselnde Spiel des beweglichen Wassers, das Charakteristische des feuchten Elementes ist durch van Goyens Malweise vortrefflich wiederzugeben, besser und charakteristischer vielleicht wie auf den Bildern des berühmten Marinemalers Willem van de Velde d. J., dessen Verdienste anderswo zu suchen sind. Dieser erinnert mehr an Jakob van Ruisdaels Art, sein Streben geht mehr auf das Zeichnerische und Raumgestaltende. Die See ist ihm vor allem die Fläche; die unendliche Weite der fern und breit sich dehnenden, meist wenig bewegten Wasser, die Unendlichkeit des sich darüber spannenden Himmels mit seinen ziehenden Wolken zu schildern ist sein Streben. Sorgfältig gezeichnete und räumlich als feste Gegenstände entschieden betonte Schiffe läßt er darauf schwimmen und — man beachte — bisweilen gegeneinander in kriegerische Aktion treten. Sofort tritt bei dieser Malweise die Möglichkeit von über das rein Malerische hinausgehenden Interessen ein. Ein schönes Bild eines Seesturmes, das sich seit einiger Zeit im Rijks-

Museum zu Amsterdam befindet (noch nicht im letzten Katalog verzeichnet) und ihm dort wohl mit Recht zugeschrieben wird, zeigt, was bei ihm nicht oft der Fall, eine stark aufgeregte See und eine ganz dramatische Ungewitterstimmung, in einer Weise, wie sie bezeichnenderweise an Ruisdaelsche Schöpfungen erinnert. — Übrigens neigen die meisten der berühmten Marinemaler Hollands, Simon de Vlieger, Jan van de Cappelle u. s. w., mehr zu dieser Art der Auffassung, die auf Fernwirkungen, auf die Bewegung der Wolken im weiten Raume und auch vor allem auf das Spiel von Beleuchtungseffekten auf der Wasserfläche das Hauptgewicht legt. Von dem älteren Willem van de Velde weiß man bekanntlich überhaupt, daß er vorzugsweise, vielleicht ausschließlich bloß als Zeichner tätig war. Jedenfalls sind von ihm nur Zeichnungen als zweifellose Zeugnisse seiner Tätigkeit erhalten, wie z. B. die Reihe Darstellungen von Seeschlachten im Besitze des Amsterdamer Rijks-Museums.

Höchst lehrreich ist die Betrachtung der Zeichnungen Jan van Goyens, seiner Skizzen nach der Natur, von denen wir eine große Anzahl, zerstreut in den Museen und Kabinetten, besitzen. Aus vielen Beispielen verweise ich als auf ein besonders interessantes und wenig bekanntes, auf ein vollständiges Skizzenbuch aus seinem Besitz, das im Kupferstich- Kabinett zu Dresden aufbewahrt wird, wo mich Herr Professor Max Lehrs gütigst darauf aufmerksam machte. (Ein solches, das sich laut einer Bemerkung W. Bodes in seiner Publikation der „Gemäldesammlung des Herrn Johannes Wesselhoeff in Hamburg“ im Städelschen Museum in Frankfurt a. M. befinden soll, konnte ich nicht ausfindig machen; ich fand dort nur einige einzelne Blätter.) Es sind meist flüchtige Bleistiftskizzen, mit denen van Goyen allerhand Ansichten seines Heimatlandes, ganze Städte = Veduten und einzelne schlichte Motive am Wege festhielt. Kein Zeichenstift ist aber wohl jemals weniger zeichnerisch verfahren wie der seinige. Mit Absicht zitternd, unregelmäßig, weich und zerfließend, ergeht er sich auf dem Papier, nirgendwo eine festere Form oder eine organische Einzelbildung irgendwie be-

tonend, ja sozusagen kaum das Anfangsprinzip aller Zeichenkunst, den geraden Strich, kennend. So gelingt es ihm selbst in diesen flüchtigen Erzeugnissen, in diesen ersten Konzeptionen seiner Schöpfungen, trotzdem ihm hier der Farbenton und der vertreibende Pinsel fehlen, eine vollständige Auflösung aller Einzelformen, entgegen allen sonstigen Regeln der Zeichenkunst, zu erreichen. Die krausen, unregelmäßigen, stets nur andeutenden Bleistiftzüge sind fast überall von derselben Stärke oder vielmehr dünnen Weichheit; eine Unterscheidung von Licht- und Schattenseiten der Gegenstände ist fast immer vermieden, so daß jede plastische und räumliche Wirkung ausgeschlossen, und man selbst in diesen Skizzen den Eindruck jener trüben Luft- und Dunstatmosphäre hat, welche das charakteristische Stimmungselement in der eigenartigen Naturauffassung van Goyens ist. Daß sein Stil ein durchaus malerischer ist und sein Verhältnis zur Natur nur in malerischen Wirkungen ausgedrückt werden kann, verleugnet er selbst in seinen Zeichnungen nicht.

Es ist interessant zu beobachten, wie sich schon bei dem Lehrer van Goyens, bei Esaias van de Velde, diese malerische Auffassung vorbereitet. Schon er neigte dazu, Formen und Linien nicht allzu bestimmt zu geben und trotz mannigfacher Färbung einen Anflug gemeinsamen Tones zu erstreben. Für dieses Verhältnis sind besonders wichtig drei kleine runde Bildchen im Berliner Museum, welche, in derselben Größe und von derselben Provenienz, ganz offenbar zusammengehören und in der Ausführung durchaus übereinstimmen. Bei aller Lebhaftigkeit des Kolorits erscheinen sie wie eine Vorahnung späterer van Goyenschen. Man würde sie einer Hand zuschreiben, wenn man nicht zu seiner Überraschung auf zweien derselben (No. 865 A und 865 B) die Signatur van Goyens mit der Jahreszahl 1621, auf dem dritten aber die Esaias van de Veldes entdeckte. Es handelt sich offenbar um eine gemeinsame Arbeit von Lehrer und Schüler, vielleicht um eine Serie von solch kleineren Kabinettstückchen, in die sich beide geteilt. —

Um und an van Goyen, der diese ganz besondere Auf-

fassung als Hauptmeister vertritt, schlossen sich zahlreiche Nachahmer und Schüler.

Der bedeutendste von denen, welche einen Einfluß von seiner Kunst empfangen haben, ist wohl Aelbert Cuyp. Daß er ein direkter Schüler van Goyens war, kann nicht behauptet werden; sicher ist, daß ein gewisses verwandtes Element, in seiner eigenen Art zu schauen, ihn zu dem großen älteren Maler der Landschaft mächtig gezogen hat. In seinen frühesten Bildern sieht man ihn in engem Anschluß an van Goyen. Jedoch schon in diesen macht sich ein originelles Element bemerkbar, das dann mit der Zeit immer stärker im Schaffen Cuyps durchbrach und sich schließlich zur selbständigen Eigenart entwickelte, welche das Schaffen dieses Meisters zu einem höchst merkwürdigen machte, und seine Werke in die Reihe der interessantesten und zugleich wundervollsten in der ganzen holländischen Schule stellt. Was die frühesten, noch im Anschluß an van Goyen geschaffenen Bilder von diesem unterscheidet, ist eine viel intensivere Beleuchtung und ein kräftigerer und glühenderer Ton. Auch Cuyp gehört zu den Malern, welche aus dem Licht heraus die Erscheinung entwickeln, jedoch zu denen, welche wie van Goyen als das erste Medium, in dem sich das Licht zu erkennen gibt, eine dunstige Atmosphäre darstellen, in welcher dann die Formen und besonders die Lokalfarben als in einem einheitlichen Ton, der zugleich die seelische Stimmungseinheit der Natur auszumachen scheint, aufgelöst sind. Jedoch einen großen Unterschied gibt es zwischen ihm und van Goyen. Er bringt nicht wie jener ein grautöniges, diffuses Licht und damit jene gewisse schweigende, auflösende, öde Stimmung, sondern er liebt das volle, stark glühende Sonnenlicht. Dieses sperrt er nicht wie van Goyen durch Wolken ab, sondern er läßt es unbehindert in der frischen Stärke des Vormittags oder der satten Glut des Abends in die feuchte dunstige Atmosphäre der holländischen Landschaften hineinscheinen, so daß die ganze Erscheinung der Natur aufstrahlt und glüht und glänzt wie von flüssigem Gold. So wirken alle diese schlichten und naturgetreuen Ansichten aus der Um-

gebung seines Heimatstädtchens Dordrecht, oft mit diesem selbst in der Ferne, fast wie beglückende Fata-Morgana-Erscheinungen, die ein Spiel des Lichtes vor unseren entzückten Augen hingezaubert. Wie das Licht nun voller und leuchtender auf Cuyps Bildern waltet, so wirkt es sozusagen auch freier und deutlicher schöpferisch. Die Gegenstände sind nicht ganz so undeutlich und verschwommen wie bei van Goyen, und demgemäß auch Farbenauftrag und Pinselführung nicht so weichlich und sich verlierend, sondern bei aller malerischen Breite und Flüssigkeit doch bestimmter. Nie jedoch wird er so gegenständlich, wie es Potter ist, an den das naturwahr und prachtvoll aufgefaßte Vieh, das er auf fast allen seinen Bildern anzubringen liebt, erinnern könnte. Bis ins Detail ausgeführt ist dasselbe bei ihm nie; es wirkt hauptsächlich als schöne Flecken im Tone, als die dunkelsten und verdichtetsten Stellen in demselben, als die organisch am bestimmtesten und lebendigsten gestalteten Geschöpfe in dieser ganzen aus Licht und Luft vor uns erschaffenen Natur. Ein kräftiger leuchtender Goldton ist diese Gesamtstimmung Cuypscher Bilder, in dem es aber wirklich wie schöpferisch und gestaltengebärend zu flimmern, zu weben, sich zu verdichten scheint. Ja, bei näherer Untersuchung erkennt man, daß in diesen starken herrschenden Goldton noch allerhand andere Farben hineinspielen und sehr oft als fleckige, rötliche, grünliche, bläuliche Untermalungen leise durchschimmern, wodurch das Licht in seiner farbenschöpferischen Kraft, von der später noch die Rede sein wird, zu ganz geheimnisvoller Wirkung gebracht wird. Ja es gibt einige seiner meisterhaften Landschaften, auf denen man bei herrschendem Goldton überdies noch alle Regenbogenfarben leicht im Dunst schimmern zu sehen meint. Das Bild eines Flußufers an Bergabhängen mit Viehherde und Reiter in der englischen National-Gallery (No. 53) wäre dafür ein Beispiel; und noch vorzüglicher eine Berglandschaft im Dulwich-College bei London (No. 128). Überhaupt kann man Cuyp in England und besonders in der letztgenannten Sammlung nur ganz kennen und würdigen lernen.

Mit obigen charakteristischen Zügen ist die Eigenart seiner Kunst noch nicht erschöpft. Diese ist eine rätselhafte und höchst originelle. Er war so kühn, zwei Auffassungen und Malweisen, die wir bis jetzt an verschiedenen Meistern betrachtet haben, auf denselben Bildern anzubringen. Was oben von seiner Malerei „aus Licht" gesagt ist, gilt eigentlich bloß von seinen Hinter- und Mittelgründen. Seine Vordergründe weisen oft eine ganz andere Technik auf. Auf diesen sieht man seinen Pinsel mehr zeichnen, ja Vieh und Menschen und besonders die Kräuter oft ganz im Detail liebevoll und köstlich gestaltend detaillieren. Und die „Lichtkunst" ist hier in eine „Beleuchtungskunst" verwandelt. Schlag- und Glanzlichter schimmern hier auf den körperlich gestalteten Gegenständen und treiben oft ein entzückendes Spiel auf dem glänzenden Fell des reinlich gehaltenen Viehs und auf den kupfernen oder messingnen Gerätschaften, den Milcheimern und dergleichen, die er offenbar bloß aus Freude an diesem Spiel seiner Beleuchtungskunst so gerne und oft dort anbringt. Dazu kommt, daß er meistens diesen Vordergrund auch als Formen- und Farbenmasse sehr entschieden vom übrigen sich abheben macht. Seine Bodenlinien läßt er häufig ansteigen, so daß sie unvermittelt gegen viel weiter entfernten Mittelpunkt oder Ferne abschneiden, wodurch die letzte, nach einem uns schon bekannten Gesetz, für Auge und Sinn des Beschauenden nur noch weiter entrückt erscheint. Überdies verdunkelt er oft diesen Vordergrund noch mit Wolkenschatten, in den nur die vereinzelten Beleuchtungseffekte sich hinein stehlen, so daß die Farbenmassen, besonders das Grün, ganz dunkel und schwer werden und einen auffallenden Kontrast zu dem sonnigen, goldigen Duft der übrigen Landschaft bilden, von welch letzterem sich dann hochragende Tiere oder Menschen häufig als dunkle Silhouetten abheben.

Durch diese merkwürdige Behandlung erzielt Cuyp einen Eindruck so wundervoll und originell, wie ich ihn von keinem anderen Künstler her kenne. Seine Bilder erfahren auf diese Weise eine sonderbare Zweiteilung. Der Vordergrund

wirkt durch solche Behandlung gegenständlich, räumlich sehr bestimmt und dabei nahe. Der Beschauer nimmt engeren Anteil an allem, was er auf ihm so eingehend geschildert sieht, ja er glaubt, poetisch angeregt, selbst auf diesem Plane zu stehen, in der Nähe des Viehes, in Gesellschaft der Hirten und Bauern dort, und er wähnt, nun von diesem meist etwas erhöhten Standpunkt aus entzückten Auges hineinzuschauen in das Sonnendunstbild, das sich vor ihm wirklich wie eine duftige, golddurchwebte Vision aus Luft und Licht zu weben scheint. Aus poetischem Sinnen verliert er sich vollständig in ein reines Schauen, aus dem wachen Bewußtsein, das ihn vorn in Anspruch nahm, aus dem dichterischen Erleben taucht er weiter in die unendliche unbestimmte Stimmung einer reinen, stillen, ungetrübten Natureinheit, in der das einzelne sich auflöst und die Seele sich verliert. Es ist eine merkwürdige Verquickung dessen, was ich Poesie und Stimmung nannte, in diesen Landschaftsbildern Cuyps; er selbst ist eine der ästhetisch interessantesten Erscheinungen der holländischen Malerei, ein höchst eigenartig Schauender und Gestaltender.

Wie eine Zustimmung des Künstlers zu dieser meiner Auffassung seines Stils will mir ein Bild seiner Hand in der Augsburger Galerie erscheinen. Dort ist ein junger Hirte, der vorn mit den Seinigen steht, in unmittelbaren Konnex gebracht worden mit dem Beschauer, indem er diesen anblickt und zu gleicher Zeit mit ausgestrecktem Arm und Zeigefinger in die Ferne deutet, wie um zur Betrachtung des landschaftlichen Bildes dort einzuladen: eine Aufforderung, der seine Familie schon gefolgt ist und die auch uns unwillkürlich bannt und die Richtung unseres Auges und unseres Sinnens unwillkürlich bestimmt. Es ist durch dieses Motiv eine unmittelbare Inbeziehungsetzung des Beschauers zum Vordergrund erreicht und zugleich jene merkwürdige Zweiteilung der Komposition stark betont. Auch auf anderen Bildern des Künstlers macht sich eine ähnliche geistvolle Verwendung der Staffage bemerkbar.

Eine merkwürdige Stellung zwischen Jan van Goyen und Jakob van Ruisdael hat des letzteren Oheim Salomon

van Ruisdael. Zeitlich zwischen den beiden stehend, nimmt er auch stilistisch eine Mittelstellung ein. Im Anfang seiner Laufbahn lehnt er sich an van Goyens Auffassung an. Daß er in einem direkten Schülerverhältnis zu diesem gestanden habe, ist kaum anzunehmen, da der Altersunterschied keinenfalls ein sehr großer war; jedoch mag er, ein verwandtes Element in dem älteren Kunstgenossen erkennend, sich sehr zu diesem hingezogen gefühlt haben. Die Vorliebe für ein gleichmäßiges, ruhiges Licht und einen feinen grauen Luftton, die zu einer koloristischen Einheitsstimmung führte, hat er in der Tat Zeit seines Lebens beibehalten. Indessen das vollständige Auflösen und Sichverlieren in eine einzige Stimmung und einen einzigen Dunstton, der die Bedeutung und Wirkung aller Einzelerscheinung aufhöbe, war denn doch seine Sache nicht. Er bildet sich bald einen Stil aus, der sich von van Goyenscher Art nicht ganz entfernt, aber doch in gewisser Hinsicht sich schon entschieden zu der Auffassung bekennt, die dann der größere Neffe später vertritt; wie er sich denn auch in seinen letzten Jahren, wie es scheint, einem Einfluß des jüngeren Verwandten nicht hat entziehen können. Auf die Detaillierung der Gegenstände, namentlich der großen, schönen Bäume, für die auch er eine besondere Verehrung hat, will er doch nicht ganz verzichten. So kommt er, namentlich im Baumschlag, nicht gerade zu einer gegenständlich zeichnenden, aber doch zu einer sorgfältig und mannigfach tüpfelnden, perligen und fein pastos aufhöhenden Technik, durch welche dem Luftton bei ziemlich ruhigem Kolorit die Herrschaft nicht ganz benommen ist und doch der Eindruck des vielfachen Reichtums der Naturbildungen gewahrt bleibt. Zu einer vollen Wirkung des organischen Lebens und Wachstums und der individuellen Bildung der einzelnen Bäume, wie bei Jakob Ruisdael, kann diese Art nicht führen, dennoch bleibt ihnen damit ein poetischer Zauber, den sie als stattliche Erscheinungen in der Natur ausüben. Poetisch ist auch bei Salomon die Wechselbeziehung, in welche die einzelnen Teile der Natur zueinander gesetzt sind. Jedoch seine Poesie ist, seinem Charakter und

persönlichen Wesen gemäß, eine andere wie diejenige Jakobs. Bewegung und Erregung bringt er nicht, er sucht und findet bloß Ruhe, wohltuende, friedliche Stille, freundliches, ungestörtes, aber doch innig verbundenes Beieinander der einzelnen Naturerscheinungen. Als Ausdruck solchen Naturempfindens und Schauens der Landschaft hat Salomon ein wunderschönes Mittel entdeckt, das er fast auf den meisten seiner Werke verwendet: er läßt sich sozusagen die Elemente ineinander bespiegeln, wie um sich in aller Stille gegenseitig ihre Schönheit zu zeigen. Fast auf allen seinen Bildern bringt er Wasser an, häufig weite, klare und ruhige Flächen desselben; in diesen sieht man deutlich die schönen Bäume am Ufer und die stillen Wolken hoch oben in ihrer ganzen Größe und Schönheit sich beschauen. Salomon ist der große Maler des spiegelnden Wassers; dieses ist, wenn auch von anderen verwertet, doch für seine Kunst besonders charakteristisch. Es ist das Mittel, durch welches er in seiner Weise die poetischen Wechselbeziehungen in der Natur ausspricht. Ein Mittel, welches — und das ist bezeichnend — zu gleicher Zeit seiner Art der Raumverteilung wichtige Dienste leistet; denn indem wir so große und vielfache Spiegelbilder bedeutender Gegenstände der Natur auf der Fläche des Wassers sich ausbreiten sehen, kommt uns die Ausdehnung eben dieser Flächen zu gesteigertem Bewußtsein. Auch wechselnder Beleuchtungsschichten bedient sich Salomon in mäßiger Weise zu bewußtem Zwecke, im übrigen auffallende Beleuchtungseffekte, seinem ruhigen, stillen Charakter gemäß, vermeidend. Auch ist zu sagen, daß er die Raumgestaltung nur bis zu einem gewissen Grade betreibt, eigentlich nur so weit, als er sie eben für den Eindruck der still sich dehnenden Fläche, namentlich des Wassers, benötigt; und dafür genügten schon die soeben angedeuteten Mittel. Sehr bestimmt abgegrenzten Raum, oder aber sehr deutlich und unwiderstehlich in bestimmter Richtung geleitete Fernwirkungen erstrebt er nicht, so daß er einer starken Ausbildung der Linearperspektive entbehren kann, und auch auf die plastische Ausgestaltung der einzelnen Gegenstände nicht großen Wert

zu legen braucht. Höchstens der Luftperspektive bedient er sich in bescheidener Weise, zugleich überhaupt die durch das Licht hervorgerufenen Farbenerscheinungen der Luft, besonders zarte Abendbeleuchtungen liebend, womit er sich dann wieder malerischer Auffassung etwas nähert.

Man versteht, wie alle diese Elemente seiner Kunst als die entsprechendsten Ausdrucksmittel für sein eigenstes Wesen, seinen besonderen poetischen Charakter zu gelten haben; und wenn man seinen Stil in gewisser Hinsicht einen Kompromißstil nennen könnte, so darf dies sicherlich nicht in einem tadelnden Sinne geschehen. Mit Recht schätzen die Kenner ihn überaus hoch; und es ist begreiflich, wie er mit seinen Landschaften auf jedermann einen eigenen Zauber ausübt.

An diese Art von Poesie erinnert desgleichen etwas die wunderfeine schlichte Flußlandschaft mit der weiten Fläche, dem hohen Himmel, an dem die Wolken ziehen, und die Spiegelung der ganzen Natur auf der ruhigen Wasserfläche im Museum zu Berlin, die Adriaen van de Velde zum Urheber hat. Auch der Stil ist ein wenig verwandt, die Ausführung noch feiner vertreibend mit einer unendlich zarten Behandlung des Lichtes. So sehr sich van de Velde an eine zeichnende und raumgestaltende Richtung anlehnt, und so sehr man bei einigen seiner früheren Werke, so z. B. in dem 1655 datierten Bilde einer Scheveninger Strandansicht in Kassel, an eine Ruisdael verwandte Art denken möchte, so zeigt doch dieses Gemälde in Berlin, wohl ebenfalls eine seiner frühesten Tafeln, daß er ganz hervorragende Fähigkeiten zu einem Lichtmaler besaß. In dieser Wahrnehmung wird man noch bestärkt, wenn man das zweite Meisterwerk bewundert, welches dasselbe Museum seit einiger Zeit besitzt, eine „Farm“ d. h. einen umfriedeten Weideplatz bei einem Bauernhof, wo Pferde und Rindvieh grasen, und wo man entzückten Auges das Spiel der hellen Sonnenstrahlen an heißem Sommertage beobachtet, wie es sich durch die Laubkronen stattlicher Bäume flimmernd und streifig durchwindet, um in Kreisen und Flecken im Helldunkel auf dem Rasen zu tanzen. Das Weben des

Lichtes im Blätter- und Gräsergewirr glaubt man zu spüren; es ist ein Stimmungszauber intimster Art. Diese beiden Berliner Werke würden allein genügen, Adriaen van de Velde einen hohen Rang innerhalb der holländischen Malerei zu sichern; in der Tat müssen sie genügen zur Einschätzung dieses Meisters. Denn es kann nicht geleugnet werden, daß er sich nicht immer von der besten Seite zeigt, jedenfalls sich sehr oft seiner Originalität begibt, ja im Verlaufe seiner Tätigkeit sich allerhand Manieren ergeben hat. Es lassen sich noch eine Anzahl Werke um jene trefflichen Berliner gruppieren, z. B. zwei im Städelschen Institut, das erste eine Hirschjagd im Walde darstellend, und besonders das andere, eine Waldlichtung mit grasenden Hirschen und Rehen vor Augen führend. Das Meiste seiner Produktion fällt jedoch gegen solche Wirkungen entschieden ab. Wenn er auch nie ein schlechter Maler wird, so macht er es sich doch oft zu bequem, indem er sich an verschiedene fremde Vorbilder stark anlehnt. Wie viele solcher verraten sich dem Kenner nur allzu deutlich allein aus den sechs, durch Signatur beglaubigten Bildern, welche die Dresdener Galerie von ihm aufbewahrt? Hier Potter, da Wouwerman, nun Wijnants, dann einmal die Feinmaler des Genres, und schließlich gar die Italisierenden. Jene Meisterwerke seiner früheren Jahre sind wahrlich Perlen der holländischen Landschaftsmalerei; einen originellen, ausgebildeten Stil jedoch hat Adriaen van de Velde nicht als sein Lebenswerk hinterlassen, weshalb ich nicht recht verstehe, wie man ihn über Gebühr feiert und hoch einschätzt.

Ähnlich ungleich ist das Schaffen des zu Zeiten, besonders in England sehr beliebten Meindert Hobbema. Auch er ist oft in eine Manier verfallen und wiederholt sich zuweilen in etwas langweiliger Weise. In allen jenen sich sehr ähnlichen baumreichen Landschaften mit Wassermühlen oder Bauernhäusern erstrebt er verwandte Wirkungen wie oftmals Jakob Ruisdael; jedoch ihm gelingt es nicht immer, kraft poetischen Empfindens und mit Hülfe einer ausdrucksvollen Behandlung aus einem schlichten Motiv einen bedeutenden Ein-

druck zu machen. Es fehlt in solchen Bildern die sinnvolle Anordnung, die poetische Beziehung der einzelnen Naturerscheinungen. Die Bäume stehen zerstreut und teilnahmlos nebeneinander und vor dem kalten Himmel; die Ausführung zersplittert sich oft etwas in der Detaillierung ohne die notwendige gleichzeitige Betonung des organischen Zusammenhangs; die Lichtblicke und Beleuchtungseffekte sind nicht so bedeutungsvoll wie die Ruisdaelschen, ohne daß dem Lichte statt dessen eine eigene schöpferische Kraft beigemessen wäre, wie dann auch der Luftton auf diesen seinen Durchschnittsbildern nicht als Einheitsprinzip zu nehmen ist.

Und dennoch ist mit Recht auch Hobbema einer der Ehrennamen der holländischen Kunst. Es gibt einige Werke von ihm ganz seltener Art und Schönheit, welche jene charakterisierten, manieristischen bekannten Durchschnittsbilder hoch überragen. Das einzige herrliche, große Bild, die berühmte „Landstraße von Middelharnis“ in der englischen National Gallery sorgt dafür, daß sein Verfertiger zu den ersten Landschaftsmalern aller Zeiten gerechnet werde. Es ist in der Tat eine der schönsten und eindrucksvollsten und dabei überraschendsten Landschaften, die ich kenne. Die Kühnheit und Sicherheit, mit der hauptsächlich durch die, genau in der Mitte befindliche und senkrecht in das Bild hinein verkürzte eschenbesetzte Chaussee der Raum vertieft ist, — die Freiheit und organische Lebensfülle, mit der alle einzelnen Erscheinungen in dieser Gegend innerhalb dieses Raumes gestaltet sind und die Wolken in dieser Weite sich bewegen, — die Feinheit des silbernen Lichtes, das mit den Regenwolken streitet, — alles das ist unvergleichlich gegeben und von herrlichster Wirkung. Das ganze Bild ist eins der prächtigsten und für unsere gegenwärtigen Untersuchungen wertvollsten Zeugnisse für die poetische Kraft einer künstlerischen Raumgestaltung in der Malerei, durch welche aus dem schlichtesten Motiv eine Naturansicht gemacht wird, welche uns nicht nur die ästhetische Empfindung der Einheit aller Vielheit gewährt, sondern überdies unseren poetisch gestimmten Sinn in stundenlangem Entzücken halten kann.

Unter den Bildern, die mir in Deutschland von Hobbemas Hand bekannt sind, ließe sich der Ausführung nach am ehesten noch das Gehöft bei einigen Eichen an sandigem Wege, das man in der Augsburger Gallerie sehen kann, diesem Londoner Meisterwerke an die Seite stellen. Jedoch bleibt auch das beträchtlich hinter dem letzteren an Wirkung und namentlich in der Schönheit der Raumvertiefung zurück. —

Eine eigenartige Stellung nimmt in der holländischen Landschaftsmalerei Allaert van Everdingen ein. Er war es, der fremdländische Gegenden einführte, aber dabei doch, — im Gegensatz zu den italienisierenden Meistern, die ich aus dem Kreise meiner Betrachtung ausschließe, — heimischer Art treu blieb und sich einen eigenen, durchaus holländischen Stil gestaltete. Ihn zog es zur Gebirgswelt; Bergscenerien Norwegens mit ihren Wasserfällen, einsamen Höhen und mächtigen Nadelholzwaldungen hat er bekanntlich verherrlicht. Es besteht wohl kein Zweifel mehr, daß er mit diesen Motiven Jakob van Ruisdael eine starke Anregung gegeben hat. Alle die Wasserfallbilder, die dieser in seinen späteren Jahren geschaffen hat, dürften, was den Gegenstand anbetrifft, auf den Einfluß und das Vorbild Everdingens zurückgehen, der von seinen Reisen so merkwürdige Studien und Bilder mit in die holländische Heimat gebracht hatte. Nichts ist nun interessanter und lehrreicher wie ein Vergleich dieser späteren Ruisdaelschen Bilder mit dem Schaffen Everdingens, der sich von Ruisdael, dem Charakter und dem Stil nach, durchaus unterscheiden läßt und eben nur dieselben Vorwürfe mit ihm gemeinsam hat. Daß ein Künstler von der Größe Ruisdaels kein äußerlicher Nachahmer werden konnte, ist natürlich. Er ergriff diese nun ihm sich darbietenden Motive mit Eifer, weil sie ihm gerade recht waren und sie einem innersten Ausdrucksbedürfnis entgegenkamen. Der alternde, in Not und Elend und Einsamkeit immer mehr versinkende Meister fühlte sich immer mehr zur Darstellung der Natur und ihrer Elemente in ihrer Erregtheit gedrängt. Die Motive der holländischen Flachlandschaft und die sanften Waldtäler der Bentheimer Gegend wollten ihm

da nicht mehr genügen, diese großartigen Gebirgsscenerien mit den stürzenden Wassern aber waren ihm nun willkommen. Mit heißem Eifer bemächtigte er sich dieses Vorwurfs und es scheint so, als ob er in seinen letzten Jahren nichts anderes mehr gemalt hat wie solche Wasserfälle im Gebirge. (Wie viele von den ungezählten Bildern dieser Art, in alle Sammlungen zerstreut, von des Meisters eigener Hand, wie viele von Nachahmern herrühren, sei dahingestellt. Neben sehr meisterhaften gibt es unter ihnen manche schwache und manierierte, die, falls sie doch echt sein sollten, von einer Erschlaffung und Ermüdung der Hand des Künstlers zeugen würden, der von Not nicht nur, auch von Krankheit in den letzten Lebensjahren heimgesucht wurde, und in diesem Falle dann bei abnehmendem Können doch noch immer nach dem ergreifendsten Ausdruck seiner Dichterseele gerungen zu haben scheint.)

Bei einem Vergleich fällt zunächst auf, daß Ruisdael diesen Vorwürfen den spezifisch norwegischen Charakter genommen hat; besonders in der Vegetation hält er sich nach wie vor mehr an das ihm bekannte und heimisch Vertraute. Seine Behandlung und Ausführungsweise bleibt im allgemeinen die charakteristische und bekannte; seine besondere Art poetischer Auffassung, wir sahen es oben schon, offenbart sich auch hier. Diejenige Everdingens ist eine andere, seine Ausdrucksmittel sind demgemäß verschiedene. Für die Einzelheiten der Natur hat er nicht die Beachtung wie Ruisdael, des Detaillierens enthält er sich meistens. Eine Poesie in Ruisdaels Art entspricht seinem Wesen nicht; deren bildnerische Vermittler, die klare Raumgestaltung, die Schilderung der organischen Einzelerscheinungen und die der Bewegung und Wechselbeziehung der Elemente in ihr, endlich die Beleuchtungseffekte sind nicht Eigentümlichkeiten seines Stils. Eigentliche Lichtblicke oder gar Lichtakzente sehen wir bei ihm nicht; wohl aber wechselnde Helligkeiten in einem das ganze Bild durchwebenden Licht oder Dämmer, — je nachdem, — die oft in einer richtigen Helldunkelweise behandelt sind. Er ist nicht Zeichner, sondern vor-

nehmlich Maler. Lokalfarben betont er selten oder nur in beschränktem Maße; im allgemeinen kennt er nur ganze Farb- und Formenmassen, in denen die einzelnen Naturelemente, die Luft, die Erde, das Wasser geschieden werden, die in sich durch Einmischung von Tonnuancen belebt, die aber nicht wie bei Ruisdael in entschiedene Gegensätze zueinander gesetzt, sondern vielmehr durch gemeinsame Töne verbunden sind. Diese Töne erscheinen in seinen besten Bildern oft sehr fein in einem leichten, kaum merklichen Helldunkel vertrieben, bei einem weichen Farbenauftrag und einer eher breiten als sorgfältigen Pinselführung. In grauen, grauweißen und bläulichen Dünsten webt die Luft des wolkigen Himmels, warm braun liegen die Erd- und Felsmassen, bräunlich grün stehen die düsteren Nadelhölzer auf dunstigen Höhen an nebeligen Abhängen oder bei graufarbigen Wassern. Staffage verwendet er selten; allenfalls tritt einmal ein Hirsch oder ein Rehlein aus den Waldesgründen in die dunstige Luft des freien Gipfels (wie auf einem schönen Bild in Braunschweig). Die verlassenen hölzernen Hütten von Kohlenbrennern oder Jägern stehen einsam in der Farbe der Erdmassen bei den Felsen wie Naturgebilde. Man hat nur den Eindruck von Massen, ja wie von den Urmassen der Natur, die soeben geschaffen, voneinander geschieden, im Licht getrennt sichtbar werden und nun in großartiger Wucht nebeneinander stehen, — eine Urwelt.

Der Charakter dieser düsteren, ernsten und großartigen Waldgebirge ist mächtig ausgedrückt in einer gewaltigen Naturstimmung, welche den Inhalt dieser Gemälde ausmacht.

So neigt Everdingen entschieden zu jener Art, die ich in van Goyen besonders charakterisierte, deren weitgehendster Vertreter allerdings dieser letztere wohl ist. Denn wie ich darlegte, scheinen mir Jakob van Ruisdael und Jan van Goyen als zwei Pole in den Möglichkeiten der holländischen Landschaftsmalerei sich gegenüberzustehen. Wie die übrigen Meister, alle die großen und kleinen, in Hinsicht auf Stil und Behandlungsweise zu diesen beiden sich verhalten, wie der eine mehr zu diesem, der andere mehr zu jenem Pole

neigt, wie mit diesen Verhältnissen unzweifelhaft ganz bestimmte Unterschiede des jeweiligen Charakters und ästhetischen Wesens in einem Zusammenhang stehen, wie endlich von ihnen vereinzelte Seiten jener umfassenden Stile weiter ausgebildet und zu selbständigen, engeren Stilarten abgewandelt werden (wie sich etwa in Wijnants die Vorliebe für die sorgfältig gezeichneten pflanzlichen Details Ruisdaels in origineller Weise, mit stärkerer Betonung der Lokalfarben, bis zu einem Extrem gesteigert vorfindet, beim älteren Jan van der Meer von Haarlem dagegen der Sinn für die Fernblicke von Höhen über die Ebene; wie Aert van der Neer an der Stelle des diffusen Lichtes van Goyens besonders gern warmes Mondlicht in ähnlicher Weise walten läßt, u. s. w.), — das alles zu untersuchen wäre verlockend und dürfte vielleicht zu nicht unwichtigen Gesichtspunkten für die Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei führen.

III. Kapitel.

Pieter de Hoogh und Jan van der Meer van Delft.

Man könnte in einiger Hinsicht Pieter de Hoogh den Ruisdael des Interieurs nennen. Was für den großen Landschaftsmaler die heimische Natur, das war für ihn das holländische Heim. Er vertritt gewiß ein untergeordnetes Genre und die Wahl seiner Vorwürfe verrät zweifellos schon ein geringeres und weniger mannigfaches Ausdrucksbedürfnis, wie denn auch die Kraft und die Fülle dichterischer Empfindung und Erfindung, die Ruisdael eigen, aus ihm nicht quillt. Ein poetischer Zug jedoch liegt auch in seinen Werken, eine innige Freude an der Schilderung herzlich vertrauter und geliebter Umgebung und ein Hineinverlegen innerer, wenn auch beschränkter, so doch feiner Seelenregungen in diese Ansichten ist ihnen auch charakteristisch. Mächtige Erregtheit, welche bei Ruisdael die Elemente der Natur aufrief und beschwor, klingt nicht aus seinen Bildern, eher eine behagliche Ruhe und zufriedener, heiterer Lebensgenuß; kein sehnsüchtiger Hang nach Einsamkeit, kein Drang in Unendlichkeit, sondern im Gegenteil: Glücksgefühl im Beisammensein, in der Beschränkung, in der gegenseitigen Ergänzung, woran nicht nur freundgesinnte Menschen, sondern auch vertraute und mitwirkende Gegenstände teilhaben.

Wenn wir bedenken, daß die Holländer zu den glücklich veranlagten Völkern gehörten, die Haus und Hof und alles

was sie umgab, sozusagen mit dem Stempel eigenen Wesens versahen, die ihrer Umgebung einen eigenen Stil verliehen, so daß diese selbst fast wie ein organisches Gebilde zu nehmen ist, dann wird die Wahl dieser Vorwürfe von seiten Pieter de Hooghs in einem durchaus nicht unvorteilhaften Lichte erscheinen. Überdies dürfen wir nicht vergessen, daß das Publikum, für welches der Maler diese Dinge malte, mit solcher Umgebung auf das innigste vertraut war, ja wenigstens unbewußt in ihr allein schon einen gewissermaßen künstlerischen Ausdruck eigenen Wesens empfinden durfte, so daß der betrachtende holländische Zeitgenosse weit mehr noch wie wir sich poetisch angeregt fühlen mußte.

So steht der hohe Aufwand künstlerischen Könnens, den wir bei Pieter de Hoogh so ungemein bewundern, keineswegs in einem Mißverhältnis zum gewählten Vorwurf, — falls ein solcher beim Vorhandensein des ersteren Vorzugs überhaupt je der Rechtfertigung bedürfe. — Meine Aufgabe wird es sein, nun auch hier zu untersuchen, wie die Mittel dieses hervorragenden Könnens genau dem poetischen Wesen, das in diesen Motiven zum Ausdruck verlangte, entsprechen und auf das bewunderungswürdigste sich angepaßt haben.

In der Tat finden wir bei de Hoogh fast dieselben Mittel und Behandlungsweisen wiederkehrend, die wir schon von Ruisdael her kennen, nur natürlich dem andersgearteten Vorwurf sich anschmiegend.

Man feiert diesen Meister in unseren Tagen als den großen Lichtmaler. Die Bewunderung, welche die überraschenden Wirkungen seines Pinsels hervorrufen, ist allerdings gerechtfertigt; die Bezeichnung jedoch wäre, wenigstens in dem die vorliegende Untersuchung durchdringenden Sinne, nicht ganz zutreffend. Ich nenne auch ihn einen Beleuchtungskünstler und zwar einen der größten von allen. Zunächst ist auch er Zeichner und Gestalter des Raumes. Mehr allerdings wie irgend ein anderer bedient er sich der Beleuchtung als eines Mittels der Raumverdeutlichung. Nichtsdestoweniger ist jedoch das Zeichnerische die Grundlage seiner Schöpfungen, die Empfindung der Raumeinheit das

Primäre seiner Konzeption. Nicht ist das Licht bei ihm das die Erscheinung aus sich schaffende Prinzip, sondern erst das verdeutlichende und weiterhin dann belebende und poetisch verklärende. Als Vermittler der Empfindung vom Raum für unser Bewußtsein wirkt allerdings das Licht bei diesem Künstler so stark und in einer den natürlichen Vorgängen des menschlichen Sehens so entsprechenden Weise, daß man seine Werke für einen von unbewußter Künstlerweisheit dargebotenen Beleg aufstellen könnte für die eine Seite der wissenschaftlichen Erkenntnis moderner Psychologie: „Alle räumlichen Vorstellungen bieten sich uns als Formen der Ordnung zweier Sinnesqualitäten dar, der Tastempfindung und der Lichtempfindungen".*) Als eine der Formen unserer Vorstellungen vom Raum ist in der Tat das Licht bei Pieter de Hoogh verwendet, vom technisch-künstlerischen Standpunkt aus gesprochen also als Vermittler und Verdeutlicher der Raumwirkung, — noch nicht aber ist es Vorstellung für sich. Eine rein malerische Kunst kann, wie wir sehen werden, weitergehen; sie kann die Lichtempfindung als solche zum Gegenstand ästhetischer Vorstellung und künstlerischen Schauens machen, fast losgelöst von der anderen Vorstellungsform unseres Bewußtseins, der räumlichen, und bloß in ihrer eigensten schöpferischen Kraft, der farbenweckenden und in Helldunkel wesenschildernden. Doch davon später.

Es ist psychologisch nicht scharf unterscheidbar, in wieweit unsere Vorstellung vom Raum durch die eine Erkenntnisform, die Tastempfindung, in wieweit durch die andere, die Lichtempfindung, in uns entsteht; scharf trennen lassen sich unsere inneren Erfahrungen dieserhalb nicht. Eine uns durch den Tastsinn gewordene räumliche Empfindung ist uns unwillkürlich und bei geschlossenen Augen auch von einer Empfindung des Gesichtssinnes begleitet, sofern wir nicht eben blind geboren und für die Welt des Schauens verloren sind. Und umgekehrt darf man wohl behaupten, daß ein uns

*) Wilhelm Wundt: „Grundriß der Psychologie". 2. Aufl. Leipzig 1897, pag. 122.

durch Lichtempfindung gewordener Raumeindruck uns unwillkürlich auch das zum Bewußtsein bringt, was wir durch die Erkenntnisform des Tastsinnes wissen.

Halten wir dies im Auge, so werden wir vorrücken in unserem Verständnis des Prinzips der Betonung des Gegenständlichen bei zeichnenden und raumgestaltenden Künstlern als Ergebnis des poetischen Sinnes für das Detail, für die Einzelheiten, die für sich bedeutend sind und doch zugleich Bezug haben auf das Ganze, aufeinander, auf den Raum, als Mannigfaltigkeiten in einer Einheit. Auch Pieter de Hoogh läßt sich sorgfältig auf Details ein. Jedes Ding erfaßt er in seiner Eigenheit und Einzelheit, mit genauer Zeichnung ihm seine charakteristische Form und Ausdehnung zuerteilend, und zugleich seine ausgeprägte, eigentümliche Lokalfarbe wahrend, wie es denn überhaupt schon charakteristisch für seine Behandlung des Lichtes ist, daß es den Eindruck der Einzelfarben nicht hemmt oder gar aufhebt, sondern deren Wirkung im Gegenteil eher nach Möglichkeit unterstützt, ja in vielen Fällen potenziert. So erhält auch bei ihm jeder Gegenstand seine Bedeutung; der poetisch angeregte Sinn erfreut sich an mannigfachen Dingen einer anheimelnden häuslichen Umgebung. Es ist ein stilles Nebeneinander derselben. Auch hier liegt der Vergleich mit dem Hülfsmittel des epischen Retardierens nahe, ohne daß ich im übrigen diese Werke mit epischen Dichtungen vergleichen wollte.

Doch auch bei ihm hat jedes Einzelding seine Beziehung zur Gesamtheit, vornehmlich zum Raum; ja vielleicht bei ihm noch mehr, wie es etwa einem detaillierenden Landschaftsmaler möglich ist, da in seinen Interieurs und an deren Möbeln und Gebrauchsgegenständen naturgemäß die geraden Linien vorherrschen und er deren Gesamtheit ungleich leichter, allein durch perspektivische Zeichenkunst, in bestimmte Wechselbeziehungen und für das Auge in eine klar erfaßbare Einheit schließen kann, als der Landschafter es mit einem Gewirr von Blättern und Kräutern im stande ist. Dieses Vorzugs bedient er sich denn auch in ausgiebigstem Maße und es gibt kaum einen Gegenstand auf seinen Bildern, der nicht

beitrüge zur Bestimmung der perspektivischen Komposition. Die Steinfließen am Boden, die Richtung der Balken an der Decke, die Kanten von Tischen und Stühlen, die verkürzten Linien von scheinbar zufällig geöffneten Fenstern und Türen und der Bilder an der Seitenwand, — alles zwingt unwiderstehlich den Blick des Beschauers in die Tiefe des Raumes. Selbst ein umgefallener Besen, ein Blatt am Boden, ein Stück Papier auf dem Tische bringen uns ein Stück Raum zum Bewußtsein. Auch die Staffage hilft. Die zwanglos in dieser Umgebung sich bewegenden Personen, sie erzählen uns nicht nur anmutige Züge aus ihrem bürgerlich freundlichen Leben, sondern, ohne daß es uns beim Betrachten zum Bewußtsein käme, helfen sie uns in entscheidender Weise zur Vorstellung des Raumes, indem wir sie auf verschiedenen Plänen des sich verkürzenden Bodens und innerhalb verschiedener Raumabteilungen nach rückwärts zu, jeweils verkleinert angebracht finden. Ja, ihre Bewegung, in der wir sie grade begriffen finden, ihr Hin- und Herschreiten trägt zur Übertragung solcher räumlichen Vorstellung von der Fläche des Bildes ins Bewußtsein des Beschauers bei.

Daß dem Künstler schlichte, ja kahle Räume, in denen die graden Linien sich unverhüllter zeigen, lieber sind wie sehr luxuriös mit Teppich, Vorhängen, Decken und Polstern von schweren weichen Stoffen ausgestattete Zimmer, versteht man so leicht; wie wir es denn weiterhin nicht überraschend finden, daß sein Sinn für eine bestimmte und klare Erfassung des Räumlichen und Gegenständlichen Hand in Hand geht mit seiner Liebe grade für das traute heimische holländische Haus mit seiner beruhigenden Einfachheit und anmutigen stillen Strenge der Architektur und Ausstattung. Behagliche, aber maßvolle Wohlhäbigkeit und zufriedene, weise Beschränkung atmen diese Räume. Beschränkung und Begrenzung ist das Charakteristikum de Hooghscher Raumgestaltung. Läßt ein Ruisdael in seinen landschaftlichen Fernblicken die Unendlichkeit des Raumes ahnen, ein van Goyen dagegen die Unbestimmtheit desselben, so schildert unser jetziger Freund die Möglichkeit seiner Begrenzung,

der Abschließung kleiner Teile, den Bedürfnissen des Menschen angepaßt. Allerdings keine von den Sehnsuchtsmenschen sind es, die innerhalb dieser Grenzen ihr Genüge finden; Pieter de Hoogh selbst war keiner von ihnen. Aber das Bedürfnis nach Einschränkung liegt in der gemeinen Menschennatur, die aus dem Unendlichen und Weiten in ein Beschränktes und Sicheres flüchten möchte, um dort der Gemeinsamkeit sich bewußt zu werden, um dort im kleinen selbstgeschaffenen Reiche zu schalten und zu wirken, zu schaffen und sich des Geschaffenen zu freuen. Doch auch solch ein enger Bereich ist in sich wieder ein Unendliches, ein Mikrokosmos. Klarsichtigen Augen entdecken sich auch in ihm zahlreiche Möglichkeiten des Seins und Lebens. Zeigen Andere in ihren Werken den Raum in der Unendlichkeit seiner Weite, so gibt ihn Pieter de Hoogh sozusagen dergestalt, daß er uns in seiner unendlichen Teilbarkeit erscheint. Kein Winkel ist ihm zu gering, in jedem sieht er und deutet er an noch ein Leben, sozusagen noch eine Daseinsmöglichkeit für irgend ein, wenn auch noch so kleines Wesen oder Ding. Und so schlicht, ja fast nüchtern seine Binnenräume und seine Höfe auch an sich sein mögen, auf seinen Bildern ermüden sie das Auge nicht. Jede Fläche ist mannigfach gegliedert, ein vielfaches Hin und Her von Linien und Abteilungen nimmt den Blick gefangen; und da jede Linie einem Gegenstande gehört, dem mit Liebe eine wenn auch noch so geringe Bedeutung zuerkannt worden, so kann der Beschauer sich lange, lange in diesen einfachen Ansichten schlichter Menschenwohnungen voll innigen Ergötzens verlieren, die ihm ohne solche Vollendung künstlerischer Darstellung, ohne die geheimnisvolle ästhetische Wirkungskraft technischer Mittel alltäglich und langweilig vorkommen würden. Und wie wir mit Goethe vor Ruisdaelschen Landschaften unwillkürlich zum Ausspinnen dichterischer Begebenheiten kommen, könnte uns hier die Lust zum bürgerlich Epischen anwandeln. So nehmen wir es dem Maler diesmal keineswegs übel, wenn er kleine novellistische Züge mit dem Auftreten der Personen in seinen Räumlichkeiten verknüpft.

Die Teilbarkeit des Raumes führt der Künstler uns übrigens ausdrücklich vor Augen. Mit einem einzigen Gemach begnügt er sich fast nie. Er gibt meist Durchblicke in ein zweites, ja oft durch geöffnete Türen und Fenster in mehrere aufeinanderfolgende Räumlichkeiten, oder vom Hausinnern auf die Straße oder in den Hof, oder umgekehrt von draußen in das Hausinnere hinein. Solche Durchblicke sind ganz typisch für seine Bilder und sie sind bedeutsam für seine Gestaltungsweise, indem sie zum Eindruck der Raumvertiefung, wie der Raumbeschränkung gleicherweise auf das entschiedenste beitragen.

Und das Licht, die Beleuchtung? Wir haben uns schon in die trauten Räumlichkeiten eingeführt, ohne daran zu denken; haben fast schon vergessen, daß die Lichtempfindung eigentlich die bedingende Form für die räumliche Vorstellung ist.

Pieter de Hooghs Wahl fiel natürlich auf die volle Tagesbeleuchtung, auf strahlendes Sonnenlicht. Die helle Mittagsstunde ist seiner Auffassung die günstigste, die keinen Winkel in vollständigem Dunkel mehr läßt. Durch die Fenster und Türen, in die offenen Höfe und auf die Straßen läßt er direkte Sonnenstrahlen fallen, kräftig, leuchtend und warm. Doch es ist kein allseitiges, ungehindertes und schöpferisches Walten und Weben einer unendlichen Lichtfülle. Auch das Licht muß sich bezeichnenderweise Beschränkung, ja Leitung seines Laufes gefallen lassen. Wir sind ja nicht in der freien Luft! Dem Licht steht die Materie bestimmt gegenüber; diese hemmt und bestimmt den Strahlenerguß. Da gibt es denn kräftige Schlag- und Körperschatten, die sich in entschiedenen Kontrast zum Licht setzen und die ihrerseits nun wieder ein weiteres Mittel abgeben, die Körperlichkeit, das Gegenständliche, Form und Raum auf das eindringlichste zu betonen. Ja, das Sonnenlicht wird bei Pieter de Hoogh bisweilen im eigentlichen Sinne selbst zum Zeichner: durch ein Fenster in eine Stube fallend, wirft es wohl den Schatten vom Fensterkreuz und von den quadratischen Bleieinfassungen der kleinen Scheiben auf den blanken Fußboden

oder die seitlichen Wände, wo wir dann geometrische Figuren von schwarzen, deutlich sich abhebenden Strichen erblicken, welche uns die Ausdehnung und Verkürzung dieser Flächen in ähnlicher Weise zu unwillkürlichem Bewußtsein bringen, wie die quadratischen oder rhombischen Platten des Bodenbelages.

Jener gewissen, uns von Ruisdael her bekannten „Beleuchtungsaccente" bedient de Hoogh sich nicht. Die Betonung einzelner Gegenstände oder Teile der Kompositionen entsprach nicht seiner Poesie, welche, wie die Paul Potters, mehr an dem ruhigen und gleichberechtigten Nebeneinander ihr Gefallen und Genüge findet. Dafür macht er in ausgiebigster Weise Gebrauch von dem Mittel der wechselnden Beleuchtungsschichten zwecks Unterscheidung und damit Vertiefung der einzelnen Raumabteilungen. Bei seinen Durchblicken wandert das Auge meist regelmäßig, fast rhythmisch möchte man sagen, abwechselnd von Hell zu Dunkel. Ist das erste Gemach nur mäßig erleuchtet, zum größten Teil nur in hellem diffusem Licht, höchstens von einem schrägen Strahl, der durchs Fenster fällt, belebt, dann ist gewiß der nächste Raum, in den wir durch die geöffnete Tür blicken, sei es nun eine andere Stube oder der Flur oder ein Hof oder die Straße, von hellster Sonne durchflutet, während ein etwaiger hinterer Raum gewiß wieder im Schatten liegt. Wie ein solches Verfahren die Raumwirkung ungemein fördert, ist einleuchtend. Zugleich aber liegt es auf der Hand, wie dieses selbe Mittel überdies ein poetisches Reizmittel ausmacht: der kühle Schatten des Gemachs mit den steinernen Bodenfliesen erscheint uns um so mehr als der Wohltäter, wenn wir die Hitze draußen blendend auf dem Straßenpflaster brüten sehen; und umgekehrt kann uns einmal das strahlend vom blausten Sommerhimmel in unsern Garten sich ergießende Sonnenlicht mit um so größerem Lustgefühl erfüllen, wenn wir durch kleines Fenster und schmale Tür in die dunkle Enge des bescheidenen Häuschens hineinblicken (wie auf dem köstlichen, farbenleuchtenden Bildchen mit den harmlos glücklichen Leutchen beim Busch im Garten vor

dem ziegelroten Häuslein unterm blauen Himmel, im Reichsmuseum zu Amsterdam, für dessen Zuschreibung an Pieter de Hoogh auch ich mich entscheiden möchte).

Ein mehr gleichmäßiges, bei z. T. bedecktem Himmel ruhiger und einförmiger sich verteilendes Licht ohne solche wechselnden Beleuchtungsschichten gibt er seltener. Mehr noch wie sonst scheint er in solchem Falle dann aber die Linearperspektive zu betonen, wie die eine der feinen Hofansichten in der National Gallery zu London (Nr. 794) zeigt, die geradezu ein Wunderwerk der perspektivischen Kunst und der Raumgestaltung genannt werden darf.

Bis zu fünf wechselnd beleuchtete Raumschichten zählt man dagegen auf einem ebenfalls in London (in der Wallace-Collection Nr. 27) aufbewahrten Interieur mit Durchblicken, einem Meisterstück seiner Hand. Aus einem kühlen, zum größten Teil beschatteten Gemach blickt man in einen hellen Binnenhof, der uns gegenüber von einem anderen Teil des Hauses abgeschlossen ist, aber durch einen schmalen, dunkeln Hausgang, durch welchen der Blick weitergeführt wird, mit der Straße, der Gracht draußen in Verbindung steht, die ihrerseits wieder vom Sonnenlicht überflutet wird, und an deren anderen Seite wir die Front eines Hauses erblicken, wo uns die geöffnete Tür wiederum einen Blick in den dortigen dunklen Korridor erlaubt. Zählt man die beiden Bürgersteige und den Kanal draußen einen jeden für sich, so kann man sogar sieben unterschiedene Pläne rechnen, — von den einzelnen Platten des wechselfarbenen Fußbodenbelags gar nicht zu sprechen, deren jede in der Tat auch ein wichtiges Moment der Vertiefung abgibt.

Höchst geistvoll sieht man unseren Künstler auf diesem Bilde — wo wir außer einer Frau in der Haustür des jenseitigen Hauses noch die Besitzerin des vorderen sehen, gerade ihrem kleinen Mädchen einen herbeigebrachten schweren Korb an der Tür abnehmend — wie auf vielen anderen seiner Werke, auch die Staffage mit diesen Wirkungen verknüpfen. Er liebt es nämlich, eine Gestalt so an oder in den Eingang zu stellen, daß das volle Licht, welches den

hintern Raum beherrscht, noch den Rücken und die Ränder derselben trifft, ihre uns zugekehrte Seite jedoch im Dunkeln läßt, so daß sie als Silhouette sich vor der Helligkeit abhebt. Ein Zweifaches ist damit erreicht: eine noch stärkere Betonung des Unterschiedes vom dunkeln und vom hellen Raum und zur selben Zeit eine Verbindung der beiden getrennten Abteilungen, indem wir ein lebendes Wesen von einem zum andern sich bewegen sehen. Ein Trennen und ein Verbinden ist im selben Moment durch dasselbe Mittel bewirkt! Eine nur der Kunst vorbehaltene Möglichkeit, deren Ausnutzung man unter den verschiedensten Formen in vielen künstlerischen Schöpfungen aller Zeiten nachweisen könnte, und deren ästhetische Bedeutung, selbst unter der hier vorliegenden anspruchslosen Form, nicht gering zu schätzen ist!

Alles, was im obigen von Pieter de Hooghs Stil und Malweise gesagt ist, spricht sich am reinsten aus in den Werken, die wir in seine frühere und mittlere Periode zu setzen haben. Seine vollendetsten und originellsten Meisterwerke sind unter ihnen zu suchen. In Amsterdam und ganz besonders in London lernt man ihn in etwas zahlreicherem Beieinander solcher Schöpfungen wohl am besten kennen und schätzen; sehr häufig sind dieselben ja überhaupt nicht. In der zweiten Hälfte seines Schaffens verändert in allmählichem Übergang Pieter de Hoogh ein wenig seine Malweise zu Gunsten einer etwas malerischeren Auffassung. Bredius setzt diese Periode wohl mit Recht in ihren ersten andeutenden Anfängen vom Jahre 1665 beginnend, bis zum Tode 1677 dauernd, an. Das Charakteristische derselben besteht hauptsächlich in einer größeren Herrschaft von Schatten und dunklen Partien und einem entschiedeneren Ineinanderspielen von Licht und Dunkel, wodurch eine Art Helldunkelwirkung entsteht und womit ein lebhafteres, durchleuchteteres Farbenspiel Hand in Hand geht. Da er aber dabei an seiner eigenen Art, besonders an seiner Raumauffassung durchaus festzuhalten sich bemüht zeigte, ist in den späten Werken eine Art Mischstil zu konstatieren, der sich der reinen Wirkung der originellen Schöpfungen erster Periode nicht immer

zu seinem Vorteil vergleichen läßt. Einige der späteren Bilder gehören zwar auch noch mit zu den fesselndsten Erscheinungen der holländischen Kunst wegen der Kühnheit ihrer Ausführung; so der holländische Wohnraum mit der an der Wiege ihres Kindes sitzenden Frau im Berliner Museum mit seiner farbenkräftigen Kontrastierung von Hell und Dunkel; so das Bild der Musikgesellschaft in einem Hofe, im Besitz des Barons Steengracht im Haag, ein prachtvolles Schauspiel durchleuchteter, glutvoller und dunkelschimmernder Farben, dem zuliebe diesmal der Meister auch die späte Abendstunde mit rotgetönten Wolken am tiefblauen Himmel gewählt hat. Andere Werke dieser Jahre jedoch, wie etwa das in der Galerie zu Schleißheim aufbewahrte, vermögen nicht recht zu befriedigen, da sie trotz aller Kühnheit keine entschiedene Wirkung in stilistischer Reinheit aufkommen lassen.

Wie wenig geneigt, und wohl auch befähigt, Pieter de Hoogh zu einer wirklich ausgiebigen Benutzung der Möglichkeit einer koloristischen Helldunkelkunst, zum eigentlichen Stil der Lichtmalerei war, beweist vielleicht ein kleiner Zug, der auf einem Bilde der Sammlung Wallace in London bemerkbar ist. In dem Interieur mit der äpfelschälenden Frau und dem Kinde dort (Nr. 23) ist die hintere Wand fast ganz von einem großen Kamin eingenommen, in welchem ein rotglühendes Torffeuer brennt, während durch das Fenster helles Sonnenlicht eindringt. Das Feuer sieht man bloß einen matten, spiegelnden Schein auf die glänzenden, bunten, perspektivisch sich verkürzenden Steinfliesen des Fußbodens werfen, nicht aber weitere Reflexe, etwa auf den ganz in nächster Nähe befindlichen Gewändern der Figuren verursachen und damit den neue Farben erzeugenden Kampf aufnehmen mit dem von der anderen Seite herzudringenden Sonnenlicht. Er läßt sich damit, von seinem Standpunkt mit Recht, einen Effekt entgehen, der zwar der Natur entsprochen hätte, über seine stilistischen Absichten indessen zu weit hinausgegangen wäre, den indessen ein eigentlicher Lichtmaler, wie derjenige, von dem wir nun weiterhin handeln wollen, mit Eifer benutzt hätte.

Was hat wohl diese Neuerungen in der Kunstentwicklung Pieter de Hooghs veranlaßt? Wachsender Einfluß von seiten Rembrandts wahrscheinlich; vor allem aber gewiß das Beispiel eines fast gleichaltrigen Kunstgenossen, der als ein höchst merkwürdiges Phänomen in Holland aufgetaucht und in seiner verführerischen Eigenart wohl danach angetan war, selbst sehr anders geartete Geister in seinen Bann zu ziehen. Ich meine Jan van der Meer van Delft, auch der Delftsche Vermeer genannt.

Man hört diesen oft mit Pieter de Hoogh in einem Atemzug nennen, in der Meinung, damit zwei Verwandte zu bezeichnen. Ich bin der Ansicht, daß man die beiden nur zusammenstellen kann und soll, um sie sich als Gegensätze voneinander abheben zu lassen. Gemeinsam ist ihnen nur Äußerliches. Schauen aber und Gestalten sind sehr verschieden. Daß de Hoogh schließlich ein Pfropfreis von der Kunst des anderen auf seine eigene gepflanzt, und noch dazu mit nur halbem Erfolg, ist kein Beweis für eine innere Verwandtschaft. Die Stilcharaktere und das Wesen beider sind so weit voneinander, daß eine innigere Beziehung zwischen ihrem beiderseitigen Schaffen nicht hat stattfinden können. Mir ist es unbegreiflich, wie man ein Werk wie die wunderfeine „Familie im Hof“ in der Wiener Akademie, ein Meisterstück der Raumgestaltung und der zeichnenden Kunst, einen unverkennbaren Pieter de Hoogh, eine von dessen glücklichsten Schöpfungen, längere Zeit Jan van der Meer hat nennen können, ja wie sich sogar der sogleich zu nennende Kenner in diesem Fall getäuscht hat.

Das künstlerische Streben und Gelingen Jans van der Meer ist nicht so einfach zu erfassen wie das Pieter de Hooghs. Der Meister von Delft ist eine der rätselhaftesten Erscheinungen in der Kunst. „Le sphinx! Encore le sphinx!“ so ruft W. Burger (Thoré), der eigentliche Wiederentdecker desselben für die moderne Kunstgeschichte, ein Mal über das andere Mal aus. Ein umfassendes und wahres Genie, wie Rembrandt, der uns mit seinem Schaffen zugleich den Ausdruck einer unendlichen Weltanschauung gibt, ist er gewiß

nicht; aber man darf ihn wohl einen Vollender nennen, d. h. Einen, der für eine ganz bestimmte und begrenzte Art des Schauens und Aufnehmens der Welt der Erscheinungen, bedingungslos sich nur eben dieser Art hingebend und einzig in dieser Art aufgehend, den restlosen Ausdruck gefunden hat.

Er ist durchaus nur als ein Maler zu fassen und zu verstehen, nicht von zeichnerischen Grundsätzen aus, nicht als ein Dichter. Er ist nur Auge und Sehen; nur mit diesem einen Sinn gibt er sich der Welt hin, alle anderen Sinne zum Schweigen bringend; nur mit diesem einen Sinne setzt er sich zu der Welt in Beziehung, nur durch diesen einen kommen ihm die Vorstellungen. Soweit die Welt uns durch einen einzigen Sinn, der einem besonderen psychischen Moment in unserem Innern entspricht, zum Bewußtsein werden kann, ist er sich seiner Umgebung künstlerisch bewußt geworden in reinem selbstvergessenem Schauen. Und da einem seltenen klaren Schauen ein seltenes Können als notwendiger Ausdruck sich bei ihm geeint hat, gehört er in seiner Beschränkung zu den stilreinsten Künstlern. In dieser ästhetischen Reinheit liegt sein Geheimnis, liegt auch sein Zauber, der uns immer wieder zu diesen kleinen Bildern schlichten Inhalts hinzieht, um vor ihnen einmal ganz Auge und Sehen zu sein, um, alles übrige vergessend, die Wonne der reinen Empfindung des Schauens zu genießen und alle die zarten Gefühle in uns erzittern zu lassen, die von jenem feinsten der Sinne erweckt werden.

Für den Sinn des Auges gibt es nur ein Medium, die Erscheinungswelt zu erkennen: das Licht. Jan van der Meer van Delft ist einzig und allein Lichtmaler. Da sein ästhetisches Schauen nur im Auge ruht, kennt er nur ein Prinzip der Welt: das Licht. Nur durch das Licht hat er als Künstler ein Bewußtsein der Welt. Für ihn gibt es nur eine Schöpferkraft: eben wieder das Licht.

Schon bei der Betrachtung Pieter de Hooghs sahen wir ein, daß die Lichtempfindung eine der zwei Formen sei, die uns im psychologischen Prozeß die Vorstellung des Raumes ermöglicht. Pieter de Hoogh jedoch war noch nicht kühn

genug, um als Maler hieraus die letzten Konsequenzen zu ziehen (womit ihm als „Künstler“ in einem allgemeineren, umfassenderen Sinn des Wortes wie Hunderten seiner Zunftgenossen — die berühmtesten unter diesen — natürlich kein Vorwurf gemacht wird). Er geht aus von einer Abstraktion des Raumes, die er künstlerisch darstellbar durch die zeichnerische Technik fand, wozu ihm dann das Licht als Beleuchtung die willkommenste und notwendigste Hülfe leistete. Er und Jakob van Ruisdael und so viele andere, sie alle lassen beim Schauen des Auges auch noch andere Empfindungen künstlerisch mitklingen, die unserem Bewußtsein durch andere Sinne, etwa durch die Erfahrungen des Tastsinnes oder aber durch naheliegende und unwillkürliche Ideen-Association von seiten der Vorstellung der Zeit geläufig sind, wodurch jene Annäherung des Bildnerischen an das Dichterische, deren wir uns erfreut haben, ermöglicht wurde.

Der Meister von Delft ist reiner Maler, Schauer und Gestalter der Welt im Licht. Nicht den abgegrenzten Raum gilt es ihm mit Licht zu erfüllen und mit Farben erfreulich zu beleben, sondern der Raum ist ihm das Licht, die Gegenstände sind ihm farbige Massen, von jenem in seiner allbedingenden Schöpferkraft gezeugt. Keine Lichtströme und Strahlen, keine Beleuchtungsschichten, noch weniger Lichtaccente schildert er, sondern er gibt Lichtallheit, Lichtunendlichkeit und, wenn man will, die unendliche Zeugungskraft dieses Elementes, des einzigen, das der reine Maler kennt, — insofern als wir durch seine Vermittlung vor unseren Augen die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen sich entwickeln sehen.

Das reine Licht wäre für uns gegenstandslos und farblos. Es gewinnt Leben in Vielheit für uns bloß durch eine zeugende Tätigkeit oder vielmehr durch einen Kampf, den mit seinem völligen Widerspiel, dem Finsteren. Indem das Helle das Dunkle sich zwingt, erzeugt es aus diesem, dem allein unfähigen, die Erscheinungen: das Räumliche und die Farben, und aus der Verbindung dieser beiden das Gegenständliche. „Die Farben sind Taten des Lichtes, Taten und

Leiden"; so sagt Goethe. Und weiterhin: „Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmache, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen Dreien die sichtbare Welt, und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommenere sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag." (Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil. Vorwort und Einleitung.)

Daß die Grundlage für die Malweise van der Meers das Helldunkel, wie wir es an seinen Werken sehen, hat werden müssen, bedarf keiner weiteren Erörterung, da dieses Prinzip eben die conditio sine qua non aller Lichtmalerei ist. Es bleibt zu betrachten, wie geistvoll und mit welcher ästhetischen Reinheit er es zu einer hohen Kunst erhoben hat.

Ich rufe zu diesem Zwecke wieder das Genie Goethes an, dessen Unerschöpflichkeit und Weisheitsfülle man in ästhetischen Fragen, so will mich bedünken, noch immer nicht genug benutzt, und jedenfalls in der nunmehr zu erörternden Frage als einzige Klarheit gebende Quelle anzusehen hat. Was auch immer die moderne Naturwissenschaft über und gegen die Goethesche Farbenlehre sagen mag — zu einer gelehrten Beurteilung ihrer Ansichten bin ich in keiner Weise befähigt und berechtigt —, das Eine ist gewiß: Nicht ihre nach wie vor sich auf die Theorie Newtons stützende Annahme, sondern die von dem großen Genius mit aller Leidenschaft seines tiefen, durch Intuition mit dem Wesen der Dinge vertrauten Geistes in Widerspruch zu jener Theorie bekannte Anschauung gibt mir, dem zu künstlerischer Auffassung geneigten Laien, ein klareres Wissen, ein innigeres, beziehungsvolleres Bewußtsein von dem Wesen dessen, was ich schauend, mit dem Sinn des Auges, die Welt der Vorstellung nenne. Ob die Menschen sich je darüber einigen werden können, wer dem Wissen des Wesens näher ist: der künstlerisch Schauende oder der wissenschaftlich Forschende? Ich weiß es nicht. —

Fraglos ist jedenfalls, daß für eine ästhetische Betrachtung nur die Farbenlehre brauchbar ist, wie sie von Goethe ausgesprochen wurde. Auch von wissenschaftlichen Gegnern derselben ist dies zugegeben worden; womit man dann allerdings Kunst und Künstlertum zu der Frage drängt: Erkennt ihr unserer Art der Weltanschauung keine ernsthafte Bedeutung zu? Darauf weiter einzugehen kann hier aber nicht der Ort sein. —

Jeder indessen, der sich über die wundervollen Eindrücke holländischer Kunst Rechenschaft abzulegen gewillt ist, sollte sich tief mit dem Geiste Goethischer Farbenlehre durchdringen; er dürfte dann Offenbarungen erhalten, die, von dem Gebiete des Physiologischen und Psychologischen ausgehend, bis weit hinein in das Reich des Ästhetischen und Metaphysischen reichen.

Nach Goethe sind bekanntlich Licht und Dunkel an der Erscheinung dessen, was wir Farben nennen, zugleich beteiligt. Die Newtonsche Theorie, daß das Licht in sich sämtliche Farben enthalte, die bei gewissen Anlässen sich teilten, zersplitterten oder durch Brechung ausgelöst würden, um dann als Einzelerscheinungen ins Leben zu treten, wollte ihm nicht einleuchten. Da jede einzelne Farbe an sich schon dunkler ist als wie reines, weißes Licht, konnte er nicht einsehen, daß die Summe aller dieser verhältnismäßigen Dunkelheiten das Licht darstellen und ausmachen sollte; indem er aber zugleich jede einzelne Farbe als heller wie völlige Finsternis, wie das „Nichtlicht“ erkannte, schloß er, daß die Farben die, aus Mischung, aus Durchdringung von Hell und Dunkel unter bestimmten Bedingungen entstehenden Mittelerscheinungen seien, in denen die Welt sich dem Auge darstellt. Auf seine mannigfachen, geistvollen Beweise, auf den Hinweis, daß die Farbenskala bei der Brechung des Lichtes nur an den Rändern des prismatischen oder anderen Bildes erscheint, auf die Lehre von den trüben Mitteln u. s. w. kann hier natürlich nicht eingegangen werden. Genug, daß für ihn die Welt in Bezug auf das Auge aus dem Helldunkel zur farbigen Erscheinung geboren wird, daß wir die Farben, folgen wir seiner genialen Auffassung, als die eigentlichen

Zwischenglieder zwischen Licht und Nichtlicht ansehen dürfen, wir sie also als die wunderbaren Zeugen harmonischen Ausgleichs, einheitlicher Verbindung freudig begrüßen können. Welch herrlicher Gewinn, wenn ein Künstler uns durch ästhetische Behandlung von Helldunkel und Farben auf kleiner Leinwand das Gefühl solcher Weltenharmonie übermittelt!

Ein solcher Künstler ist der bescheidene Jan van der Meer van Delft.

Es gibt keinen Fleck auf seinen Bildern, auf dem wir nicht tätiges Licht am Werke sehen, keinen toten Punkt vollständig schwärzlichen Dunkels. In allen Schatten regt sich bei ihm ein Farbiges, keinen Winkel läßt er ohne Reflexe, ohne irgendwie zudringendes Licht, das sofort seine farbenzeugende Tätigkeit begänne. So webt es und wogt es auf die zarteste und feinste Weise von der dunkelsten Schattenfarbe bis zur duftigsten Helle in inniger Wechselwirkung, in einem zauberhaften Spiel des Helldunkels. Hier ist Hell auf Hell gemalt, dort Dunkel in Dunkel, unmerkliche Übergänge verbinden alles; Spiegelungen und Reflexe vermitteln hundert feinste Beziehungen getrennter Dinge und bestimmen Annäherungen und entgegenkommende Abstufungen verschiedener Farben. Dabei gibt es kein eigentliches „sfumato". Keinen Einheitston. Keine graue, braune oder grünliche Gesamtstimmung liegt wie ein verschleiernder Firnis über dem Ganzen. Dieses Hülfsmittel koloristischer Stimmung verschmäht van der Meer; er beherrscht ein noch feineres malerisches Können. Ruhig und anmutig läßt er klare Farben spielen; aber eben ihr Spiel überwacht er, auf daß keine Zersplitterung oder gegenseitige Beeinträchtigung entstehe, sondern sich alles gegenseitig in Beziehung setze in unendlicher Wechselwirkung bei der Allgegenwärtigkeit des Lichtes. So erreicht er bei größerer Mannigfaltigkeit eine stilreine Einheitswirkung, mindestens ebenso zwingend und vollkommen einheitlich, gewiß aber viel kühner und malerisch feiner wie irgend ein „Brunist" oder „Gold- oder Silbertonmischer". Die Nuancierung der Farben treibt er wohl weiter wie irgend ein anderer, aber nie auf Kosten der Reinheit der Farbe, nie

einem Gesamtton zu Liebe, der überall eingemischt würde. Das Licht ist es einzig und allein, das alle Abänderungen hervorzaubert und abstuft und innig zur Einheit des Ganzen verbindet. Aus Dämmerfarben und hellen Tönen webt es so in Wahrheit den Schleier der Erscheinung, — der Maja, vor unseren Augen.

Einzelne Lichtmassen in ihrer Abgegrenztheit zu schildern vermeidet er. Nicht sieht man bei ihm sozusagen kompakte Lichtstrahlen, von Fensterrahmen begrenzt und in ein bestimmtes Bett gefaßt in die Interieurs gleiten; nicht fallen in seine Landschaften einzelne Sonnenblicke wie bei Ruisdael. Das Licht zerteilt und zerstiebt bei ihm überall hin. Direkte Sonnenstrahlen, die man in ihrer Richtung verfolgen könnte, sind es überhaupt selten bei ihm; sondern es ist vielmehr ein sanftes ruhiges, gleichmäßiges, taghelles, sonnendurchtränktes Licht. Woher es fließt, kümmert uns kaum; genug, es ist da und webt und schafft. Zwar könnte man auf jedem Bilde seine Wege, sein Hin- und Hergleiten, das mit der größten Naturtreue gegeben ist, verfolgen. Man würde staunen über die Meisterschaft, mit der dieses feinste aller Naturspiele beobachtet ist. Aus der einen Hauptrichtung läßt er es sich vielfach abzweigen und wieder abzweigen durch Reflexe, so daß es schließlich von allen Seiten strahlt und gleitet im Hin und Her, alle Erscheinungen auf diese Weise allseits vom Lichte bedingend. Legt Pieter de Hoogh großen Wert auf die Lichtquelle, auf das Fenster, die geöffnete Tür, die er zu zeigen kaum jemals unterläßt, und betont er stark die Richtung seiner eben durch diese begrenzten Öffnungen einfallenden Strahlen, — die ihm wie Fenster und Tür wichtige Faktoren in der perspektivischen Raumvertiefung sind, und die er außer zur Hervorbringung körperbetonender Schlagschatten gar nicht weiter in Anspruch nimmt, ja sozusagen in dieser Funktion erstarren läßt, — so tut van der Meer das Gegenteil. Das Licht als solches, das Allgegenwärtige, alles zeugende Element, wieder sei es gesagt, ist ihm allein Gegenstand, nicht einzelne Lichtstrahlen, die als poetische Boten von draußen in unsere engen Räume gleiten und uns freudig

begrüßen. Bei den Ansichten im Freien ist der Himmel leicht bewölkt, ein gedämpftes aber reines Licht zittert durch die Luft; bei seinen Interieurs ist dem Fenster selten eine größere Wichtigkeit beigelegt, ja meist sucht er es nach Möglichkeit zu verdecken und in seinen späteren Werken — falls ich mich in dem Verlaufe seiner Entwicklung, von der weiter unten noch die Rede sein soll, nicht täusche — meist überhaupt gar nicht mehr zu zeigen, als etwas Überflüssiges, den Eindruck des Lichtes als eines Absoluten, Unbedingten aber alles Bedingenden vielleicht sogar Beeinträchtigendes.

Solchen Absichten fügt sich auch seine Art der Raumgestaltung. Ein Körperliches, ja auch ein Stoffliches, Gegenständliches gibt er — soweit Helldunkel und charakterisierende Farbenunterscheidung solches gestalten und der Vorstellung vermitteln. Den Eindruck des abgegrenzten, gezeichneten und perspektivisch entwickelten Raumes, in welchem man die Lichtmassen in ihrer Beschränkung, in ihrer Beeinträchtigung durch feste Massen empfände, vermeidet er aber nach Möglichkeit. Auf seinen häuserreichen landschaftlichen Ansichten bieten sich uns die breiten Fassaden und Mauerflächen dar als ebensoviele Farbenmassen in ihrer Breite, nicht etwa verkürzt in die Straßen hinein. Seine Interieurs sind wie diejenigen de Hooghs die heimischen holländischen, aber doch sind sie anders, im einzelnen verschieden gewählt. Unterscheidung von Raumschichten kennt er nicht, keine Durchblicke von einer Räumlichkeit in die andere gibt er. Die Tiefe ist bei ihm meist eine geringe, daher denn auch den Steinfliesen auf dem Boden, den Wänden an den Seiten nur wenig Gelegenheit geboten ist, ihre illusionsmächtige Kraft der perspektivischen Verkürzung zu entwickeln. Die Balken der Decken, wenn er sie überhaupt einmal sehen läßt, ragen nicht vertikal in das Bild hinein, sondern sie liegen horizontal vor dem Beschauer. Schräge Seitenflächen von Wänden und Möbeln, die Kanten der letzteren spielen nicht entfernt die Rolle wie bei Pieter de Hoogh. Ja, die ganze Einrichtung der Gemächer ist mit künstlerischer Absicht ganz anders gewählt wie bei jenem. Wir sehen hier

nicht die etwas nüchternen und strengen Häuslichkeiten, in denen die nackten Wände und geraden Linien zu Gunsten der Raumgestaltung vorherrschen, sondern unser Auge ruht mit dem Lichte auf weichen Stoffen von Knüpfteppichen und Seidenstoffen und Plüschen, die als Vorhänge, Portieren, Tischdecken, Möbelbezüge und Kleidungen allenthalben angebracht sind, als farbige Massen sich darbieten und alle Härten der Linien und Körper und ihrer räumlichen Wirkung aufheben oder doch mildern. Führt uns Pieter de Hoogh nicht ohne Grund mit Vorliebe zu den Bauern und niederen Bürgern oder auch den holländischen Patriziern von einfacheren Lebensgewohnheiten, so sehen wir den Delftschen Meister sich vielmehr in vornehmer ausgestatteten und mit weicherem Luxusbedürfnis geschmückten Umgebungen wohl fühlen, wie wir ihn denn auch auf dem berühmten Bilde beim Grafen Czernin in Wien, wo er sich selbst in seinem Atelier dargestellt hat, in Sammet und Seide gekleidet erblicken in der Nähe eines wundervollen farbenschönen Teppichs, der als Draperie vorn seinen Arbeitsraum abschließt. Wertvolle Stoffe liegen da auf dem Tische und ein junges Mädchen, das er abzumalen im Begriffe ist, steht hinter seiner Staffelei im Lichte, nachdem er es zu diesem Zwecke ebenfalls mit merkwürdigen Kleidungsstücken behängt hat. Sollten wir aus alledem auf ein persönliches Luxusbedürfnis des Meisters, den wir uns als mit feinsten und zartesten Sinnen begabt zu denken haben, schließen können, so ist es gewiß, daß ein solches bei ihm nur aus einem begründeten und rein künstlerischen Bedürfnis eines höchst merkwürdigen und selten veranlagten Schauensvermögens entstanden ist.

Die Stoffe als solche also betont und charakterisiert er durchaus und zwar hauptsächlich durch das Mittel der Farben, deren Ausdrucksfähigkeit sowohl in Bezug auf das Materielle wie auf psychische Momente, wovon unten noch die Rede sein soll, er beherrscht wie wenig andere. Was die Charakterisierung der verschiedenen Materialien anbetrifft, nimmt er mit jedem der berühmten holländischen Fein- oder Ge-

sellschaftsmaler den Vergleich auf. Aber stets ist es das Licht, oder vielmehr das Helldunkel, welches farbengebärend die Materie in dieser ihrer augenfälligen Eigenart vor unserem Sinne erschafft. So sind ihm Licht und Farben nicht bloß beliebige Faktoren eines Rechenexempels, dessen Lösung an sich schon künstlerisches Verdienst wäre, wie gewisse Richtungen moderner Malerei glauben machen wollten. Wir sehen auf seinen Bildern nicht nur Farbenklexe und koloristische Mischungen, deren gegenständliche Bedeutung nicht mehr im einzelnen zu entziffern wäre (ohne daß man sie wie bei Hals als illusionistische Mittel zur Darstellung eines beweglichen Lebens zu nehmen hätte), sondern wir erkennen bei ihm jede Farbenmasse als den Ausdruck einer bestimmten Formen- und Stoffmasse und, wie wir unten noch erfahren werden, psychischer Momente, ja eines ganzen seelischen Lebens. Und das Licht seinerseits, das alle diese Massen durchdringt und bedingt und für unseren Sinn recht eigentlich erst erzeugt, es wird uns in seiner Raumunendlichkeit und unendlichen Teilbarkeit und Schöpferkraft erst zu anschaulichem Bewußtsein gebracht, — nicht indem wir es uns als undefinierbare Licht- und Schattentöne entgegengähnen sehen, sondern indem wir eben solche Massen, solche Gegenstände, diese ganze Welt der Erscheinungen in ihm, dem Lichte, und durch dasselbe wahrnehmen, aus ihm heraus in Farbe auf das deutlichste und wahrhaft ausdrucksvoll entstehen sehen. Der Irrtum des modernen Pleinairismus scheint mir der gewesen zu sein, daß er das Licht infolge einer mehr wissenschaftlichen wie künstlerischen Beobachtung sozusagen als ein Abstraktum genommen und zum Gegenstand eines malerisch-technischen Problems gemacht hat, wohingegen es für den wahren Künstler Erkenntnisform und Ausdrucksmittel ist.

Dafür, daß das Gegenständliche jedoch nicht als ein zu Zeichnerisch-Festes und Raumbestimmendes aufträte, sorgt des Künstlers Pinselführung und Farbenauftrag. Feste Umrisse vermeidet er; er läßt sie verschwimmen, mit Zuhülfenahme bekannter, der Natur abgelauschter Licht- und Farben-

spiele an den Rändern, den Grenzen und Übergängen der Körper. Durch solche Behandlung nimmt er den Gegenständen das Zeichnerisch-Bestimmte und veranschaulicht zugleich ihre Zusammengehörigkeit und innige Einheit im Prinzip des Lichtes. Die Farben selbst trägt er weich fließend und oft fein lasierend auf, die zartesten Übergänge ihrer Nuancierung im Helldunkel damit ermöglichend. Hie und da tüpfelt er ein wenig mit feinem Pinsel kleine Lichthöhungen auf, namentlich bei Teppichen und rauhen Mauer- oder Holzflächen, wo es gilt, innerhalb derselben Materie vielfache kleinste Zergliederung der Licht- und Formmassen zu schildern. Sanftes Schmelzen und feinstes Ineinanderweben sind seiner Malweise eigen; von der Unruhe, der kühnen, zielbewußten, scheinbaren Willkürlichkeit und pastosen Keckheit, wie wir sie bei Hals finden, ist er himmelweit entfernt: die Darstellung eines beweglichen Lebens ist seinem Wesen fremd.

Zur Hervorrufung des Eindrucks großer Lebhaftigkeit können auch starke und auffallende Farbenkontraste beitragen, ja schon allein einzelne kräftig potenzierte Farbentöne. Jan van der Meer vermeidet derartiges. (Ich bemerke, daß von allen diesen Betrachtungen ausgeschlossen ist das eine Bild „Bei der Kupplerin“ in Dresden, wovon bald besonders die Rede sein wird.) Mit dem höchsten Geschmack trifft er die Wahl seines Kolorits, in dem er die köstlichsten Harmonien zum Ausdruck bringt. Es ließe sich wahrscheinlich wissenschaftlich beweisen durch Berechnung und vergleichende Zusammenstellungen der Intervalle der von ihm mit Vorliebe zusammengestellten Töne und durch Bestimmung seiner Farbenskala, daß die Empfindung dieses Künstlers ganz unbewußt, aber um so sicherer den feinsten Gesetzen gefolgt ist und stets die günstigsten Proportionen gefunden hat. Auch jenes Verschwimmenlassen der nicht fest gezeichneten Konturen bewirkt nach physiologischen Gesetzen eine unwillkürliche Vermischung der jeweiligen beiden Farben an den Grenzen, so daß trotz charakterisierender Unterscheidung des einzelnen Stofflichen für den Gesamteindruck auf diesen Bildern doch keine Trennungen und Iso-

lierungen statthaben, sondern das Einheitsprinzip des Lichtes überall triumphiert. Bei aller Vielheit der Erscheinungen sind so durch mannigfachste künstlerische Mittel Allheit und Einheit gewahrt.

Wie übrigens starke und deutliche Konturen die Gegenstände kräftiger und körperlicher sich voneinander absetzen lassen würden, so könnten auch auffallende oder gar bunte Gegensätze in der verschiedenen Färbung den Eindruck des Körperlichen und Räumlichen erheblich begünstigen. So erscheint seine Enthaltsamkeit in dieser Beziehung auch nach solcher Seite von Bedeutung. — Ja, es gibt, wie die Farbenphysiologen beweisen*), sogenannte „vorspringende und zurücktretende Farben", d. h. solche, die in einem Farbenensemble nach ganz bestimmten optischen und physiologischen Gesetzen für unsere Empfindung räumlich vorzuspringen scheinen, und solche, bei denen das Gegenteil der Fall ist, und welche also, wie leicht einzusehen, den Eindruck des Räumlichen sehr wesentlich mitbestimmen können, sofern sie richtig verwendet sind. Die vorspringenden Farben sind Rot, Orange und Gelb, die zurücktretenden dagegen die verschiedenen Arten des Blau; Grün und Violett stehen zwischen beiden und verhalten sich relativ. Es ist bekannt und bezeichnend, daß der Farbenkünstler von Delft Rot und Orange von seiner Palette fast ganz verbannt hat, ja auf den meisten seiner Bilder gar nicht ahnen läßt, und daß er das Gelb zwar häufig, aber nie in seiner stärksten Potenz, sondern immer in zarten sanften Nuancen anwendet und seine Intervalle zu denen des Blaues, welch letzteres die eigentlich charakteristische Farbe unseres Meisters genannt werden darf, in die feinste, gemäßigtste Proportion setzt. Bei Pieter de Hoogh ist aus uns nun wohl verständlichen Gründen von alledem das Gegenteil der Fall.

Wie starke Farbenkontraste wirken auch große Gegensätze von Licht und Schatten, ja, wie leicht einzusehen, noch

*) cf. Dr. Ernst Brücke: „Die Physiologie der Farben etc." 2. Aufl. Leipzig 1887. § 17.

in höherem Grade, raumgestaltend. Natürlich; denn ein kräftiger Schatten läßt uns auf ein Festes, Körperhaftes schließen. Bloß durch unvermitteltes Nebeneinanderstellen von Extremen dieser Art kann auf der Fläche des Bildes bekanntlich die Illusion stärksten plastischen Heraustretens bewirkt werden. Frans Hals bedient sich dieses Mittels in ausgiebiger Weise zur naturwahren Belebung. Das Helldunkel bei Jan van der Meer ist gemäßigt, es kennt keine unvermittelten Übergänge und macht nur ein feines Weben aus.

Hals arbeitete, wie wir sahen, noch mit grauen, ja zu Zeiten mit schwarzen, vollständig farblosen Schatten, also, rein malerisch genommen, noch mit ebensovielen „toten Punkten", wenn mir der Ausdruck gestattet ist. Ich erwähnte schon, daß der Maler von Delft selbst in den Schatten das Licht tätig sein und Farben zeugen läßt. Er verteilt dasselbe so, daß auch die von seiner Hauptrichtung abgewandten Stellen der Komposition zum mindesten durch Reflexe ihr wenn auch noch so geringes Teil bekommen und so in die Harmonie des farblichten Schleiers der ganzen Erscheinung eingewoben werden. Goethe sagt von den Reflexen (Entwurf einer Farbenlehre. III. Abteilung; XLVII, § 591): „Wirkt dieser Widerschein (belichteter farbiger Flächen) auf lichte Flächen, so wird er aufgehoben, und man bemerkt die Farbe wenig, die er mit sich bringt. Wirkt er aber auf Schattenstellen, so zeigt sich eine gleichsam magische Verbindung mit dem σκιερῷ. Der Schatten ist das eigentliche Element der Farbe, und hier tritt zu demselben eine schattige Farbe beleuchtend, färbend und belebend. Und so entsteht eine ebenso mächtige als angenehme Erscheinung, welche dem Maler, der sie zu benutzen weiß, die herrlichsten Dienste leistet. Hier sind die Vorbilder der sogenannten Reflexe, die in der Geschichte der Kunst erst später bemerkt werden, und die man seltner als billig in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit anzuwenden gewußt hat." Wenn mit irgend einem Maler, so hätte Goethe mit dem Delfter Meister in dieser Beziehung zufrieden sein können; es bleibt zu bedauern, daß die „Entdeckung" dieses Künstlers durch Burger (Thoré) nicht schon

zu Lebzeiten des genialen Denkers der „Farbenlehre“ gemacht worden ist.

Eine weitere Forderung Goethes an den Maler ist, daß er ein natürliches Gefühl habe für das Verhältnis der einzelnen Farbenwerte zu Licht und Finsternis. Er bemerkt sehr richtig, daß ein Gemälde, bei welchem die Farbenzusammenstellungen an sich nicht eigentlich bunt und häßlich seien, doch bunt und unangenehm wirken könne, wenn dieses Verhältnis nicht berücksichtigt sei, wenn für die Schattenpartien Farbenwerte verwendet seien, welche auf jener Farbenreihe, die sich zwischen Licht und Finsternis bewegt, mehr zum ersteren neigen, d. h., wie er es nennt, der „Plusseite“ angehören, — oder umgekehrt, wenn der Künstler vergeblich bemüht war, das Licht mit solchen Farben zu bringen, die eigentlich auf der „Minusseite“ liegen. Auf der letzteren liegen nach ihm Blau, Rotblau und Blaurot. Blau dämmert es stets in den Schatten van der Meers; ja, auf manchen seiner Bilder sind diese von ausgesprochenstem reinsten Blau. Das auffallendste Beispiel bietet wohl das Bild in der Galerie zu Braunschweig, wo die Schatten diese Farbe jetzt in größter Intensität zeigen, so stark, daß sie heutzutage zu der eigentümlichen Pfirsichfarbe am Kleid des jungen Mädchens grell, fast unangenehm stehen, in einer Art, wie sie des Künstlers Feinfühligkeit sonst nicht entspricht. Ich zweifle nicht, daß mit der Zeit die ursprünglich beabsichtigte Wirkung sich verändert hat, daß das Blau hier zu stark durchgewachsen ist und frühere feine Lasuren verschwunden, vielleicht bei Restauration der Tafel weggeputzt worden sind. Der jetzige Zustand jedoch macht das Werk für den Kenner zu einem besonders interessanten, da er zeigt, wie der große Kolorist gearbeitet, wie er auch den Schatten ausgesprochene Farben zu Grunde gelegt hat. Ja, auf diesem Bilde sehen wir heute selbst die Flächen von Stoffen, deren Lokalfarbe das Weiß ist, vollständig blau erschimmern. Mögen nun auch ganz gewiß bestimmende Lasuren den Eindruck früher zu einem anderen gemacht haben wie jetzt, so ist es doch zweifellos, daß diese blaue Unter-

malung zur Wirkung auf ihre Weise beigetragen hat. Man sieht hier, wie der Künstler es sogar an den, durch Lokalfarbe und Lichtkonzentration hellsten Stellen wagte, als Grundlage eine ausgesprochene Schattenfarbe zu nehmen und nun aus dieser und dem sich hineinmischenden gelbweißen Licht auf kleinen, aber dadurch unendlich fein belebten Flächen eine feinste Skala von Schatten zu Helle entstehen zu lassen. Man erkennt hier so recht, wie er bemüht war, die ganze Welt der farbigen Erscheinung aus Licht und Schatten zu entwickeln, ja wahrhaft zu weben. Wie aber konnte er dieses kühne geistvolle Wagnis unternehmen, ohne gegen jene Goethesche Forderung zu verstoßen, beim Lichte die Farben der Minusseite zu vermeiden? Der heutige Eindruck des Bildes gibt Goethe vollkommen recht: es wirkt bunt; aber wir haben eben anzunehmen, daß durch Lasuren und Übermalungen auf diesen Flächen die unmerklichsten Übergänge geschaffen waren von tiefer Schattenfarbe zu hellstem, weißgelben Licht, zu welchem übrigens die Nuance dieses Blaues schon in der günstigsten Proportion erscheint, so daß ein einheitlicher Eindruck von vornherein gesichert war und die Harmonisierung von Licht und Dunkel auf das wundervollste ausgesprochen gewesen sein muß. Zeugen für die Richtigkeit dieser Annahme sind die übrigen Werke des Meisters, welche die vermuteten Wirkungen noch in ihrer Reinheit und wundervollen Schönheit zeigen.

Solche sinnfällige Inbeziehungsetzung von Verschiedenheiten, ja Gegensätzen nennt Goethe die „Totalität des Eindrucks“. Wir treffen damit auf ein bedeutendes Element der Ästhetik. Es gilt nichts Geringeres, als durch eine, im reinen Schauen durch unseren Sinn aufgenommene Empfindung eines in sich abgeschlossenen vollendeten Gesamteindrucks, in dem sich gegensätzliche Faktoren doch gegenseitig ergänzen und fordern, — es gilt, durch eine solche sinnliche Empfindung in unserem innersten Gefühl das Bewußtsein der Einheit der vielfachen Erscheinung zu erregen. Es liegt ein mächtiges, sehnsuchtsvolles Bedürfnis im Wesen des Menschen, insbesondere des künstlerischen, „das Entgegen-

gesetzte zu verbinden", ein Streben „in der Succession sowohl als in der Gleichzeitigkeit und Gleichörtlichkeit nach einem Ganzen". „Vielleicht entsteht das außerordentliche Behagen, das wir bei dem wohlbehandelten Helldunkel farbloser Gemälde und ähnlicher Kunstwerke empfinden, vorzüglich aus dem gleichzeitigen Gewahrwerden eines Ganzen, das von dem Organ sonst nur in einer Folge mehr gesucht, als hervorgebracht wird, und wie es auch gelingen möge, niemals festgehalten werden kann." (Farbenlehre, erste Abteilung II, §§ 33 u. 34.) Also schon ein farbloses Helldunkel kann solchem tiefgegründeten ästhetischen Bedürfnis Rechnung tragen. Um wieviel mehr eines, aus dem die Erscheinungen der Farbenwelt herausgelockt sind, welche nun ihrerseits ganz mächtig zu derselben Wirkung beizutragen imstande sind. Nicht nur Hell und Dunkel halten sich dann gegenseitig ergänzend die Wage, es kann hinzutreten die Totalität des Farbeneindrucks, welche mit unwandelbaren Naturgesetzen im Zusammenhang steht, und welche einem angeborenen Bedürfnis unseres Schauensvermögens, ja der physiologischen Beschaffenheit unseres Gesichtssinnes entspricht. Derselbe strebt nach Farbe. Ein farbloses Helldunkel, so sehr es auch schon unser „Behagen" erwecken kann, gibt uns doch wohl kaum jemals ganz reine Befriedigung. Alle Grisaillenmalerei dürfte dies beweisen. „Wenn sich der Künstler seinem Gefühl überläßt, so meldet sich etwas Farbiges gleich. Sobald das Schwarze ins Bläuliche fällt, entsteht eine Forderung des Gelben." (§ 863; „Streben zur Farbe".) Erwacht das Helldunkel zum Leben der Farbe, dann entsteht dem ästhetischen Sinne sofort diese Forderung der Totalität des Farbeneindrucks. Und diese ästhetische Forderung ist auf das innigste verbunden mit naturgesetzmäßiger physiologischer. Die Totalität hängt ab von den Gesetzen der Komplementärfarben, der entsprechenden, wie Goethe sie nennt, welche nicht nur optischen Gesetzen gehorchen, sondern sogar unabweisbaren Forderungen unseres Organes und unserer inneren Empfindung, wie die von Objekten ganz unabhängigen physiologischen Farbenerscheinungen beweisen. Indem das

Auge beim Erblicken einer Farbe nach der entsprechenden strebt, strebt es nach „Totalität“. Derjenige Kolorist würde diesen ästhetischen Forderungen des reinen Sehens, dem Künstlerdrang dieses einen Sinnes am besten entsprechen, welcher diesen gesetzmäßigen Naturerscheinungen Analoges schafft und dem eingeborenen Bedürfnis unserer Organisation entgegenkommt, auf daß der Sinn nicht getäuscht werde und unser Wesensinnere die beseligende Bestätigung von seinem geheimen ahnungsvollen Bewußtsein der Einheit erhalte.

Blau hat zur entsprechenden Farbe das Gelb. Bietet sich uns ein Blau dar, so hat unser Auge nach physiologischen Gesetzen seiner Organisation das Bedürfnis nach Gelb. Wird dieses befriedigt, so empfinden wir Genugtuung, ja mehr als das, unter Umständen geschlossene Einheit, „Totalität des Eindrucks“. Ultramarin und ein gewisses Indigoblau, welches mit Worten zu kennzeichnen kaum möglich — ein „mondscheinduftiges“ Blau nennt Woermann es nicht ohne Glück —, das jedem Kenner van der Meerscher Kunst jedoch vertraut ist, sind die Grundfarben des durchleuchteten Dunkels auf den meisten Werken dieses Malers. Aus ihnen webt er seine Schatten, in ihren Dämmer taucht er bezeichnenderweise mit Vorliebe jene stofflichen Flächen, welche unserem Empfinden nach dem Dunkel und der Verbreitung der Schatten am günstigsten sind, die schweren Vorhänge, massigen Teppiche, dicken Tischdecken und weichen Polster seiner Interieurs. Diese blauen Töne bilden sozusagen den Grundbaß seiner Farbenkomposition und sind in ihrer ganz unbeschreiblichen Nüancierung nur van der Meerschen Bildern eigen. Ihnen läßt der Maler nach inneren Gesetzen gelbe Töne entsprechen, und zwar solche, welche in ihren besonderen Nüancierungen genau die gewählten seltenen blauen ergänzen. Sie erscheinen vornehmlich mit dem Lichte, auf beleuchteten Flächen, auf glänzenden seidenen Gewändern der weiblichen Figuren und in deren zartem Inkarnat, kurz in der Hauptsache dort, wo sich im Gegensatz zu jenem dämmernden Bereich von Dunkelheiten ein feines zitterndes

Leben ins Helle drängt. Die Totalität des Helldunkel-Eindrucks geht aufs innigste Hand in Hand mit jener der Farben. Die blauen Töne sind bei ihm besonders dämmeriger Art, auf das äußerste der Minusseite angehörend; das Gelb, so hell und glänzend er es auch manchmal bringt, ist doch nie von großer Potenz, nie bekennt es sich auf die entschiedenste, ihm mögliche Art zur Plusseite; im Gegenteil, es schmiegt sich weich und sanft in die Gesamtwirkung ein, die von dem Grundbaß des Blau so entschieden auf die Minusseite gestimmt erscheint. Einige der vollendetsten Meisterwerke von Jan van der Meer — es wird bald von einzelnen die Rede sein — sind ihrer allgemeinen Wirkung nach fast vollständig auf diesen einen Zusammenklang: feinst gewähltes Blau und Gelb, basiert; die Totalität ihres Eindrucks ist allein dadurch erreicht. Man vergißt bei diesem Anblick ganz, daß es außer diesen Tönen noch tausend andere in der Welt gibt, und hat dennoch die Empfindung einer eminent farbigen Erscheinung in beseligender Totalität. In anderen seiner Gemälde reicherer Farbengebung finden wir stets auch die anderen Töne so gewählt, daß sie diesen Eindruck nicht stören, vor allem ist der Charakter der Minusseite immer gewahrt. Das diesem Charakter feindliche Rot ist seiner Palette nicht vertraut (von dem einen, schon oben als Ausnahme bezeichneten Bilde in Dresden abgesehen). Wenn er es anwendet, bei Nebendingen seiner Interieurs oder als unvermeidliche Lokalfarbe an den Ziegelbauten seiner Außenansichten, stimmt er es so, daß ihm seine Gewalt als geborener Vertreter der Plusseite möglichst genommen ist, indem er ihm Blau beimischt oder aber ihm die zartesten Nuancen, deren es fähig ist, abgewinnt, etwa jenen, zwischen Lachsfarbe und Pfirsichblüte schwebenden, kaum zu definierenden Ton des Kleides der trinkenden jungen Dame (mit dem scherzenden Kavalier auf dem neu erworbenen Bilde der Berliner Galerie), welcher in hervorleuchtender sanfter Schönheit doch nicht den Grundakkord bläulichen Dämmers, aus dem auch die Erscheinung dieses Bildes vom Licht gezaubert ist, verschwinden macht.

So ist Ausschließen und Wählen das Bemühen dieses Farbenkünstlers. Er strebt nach ästhetischen Eindrücken von Totalität nicht durch Entfalten möglichst großer Vielheit der farbigen Erscheinung in Nachahmung der Natur, sondern durch weise künstlerische Beschränkung auf Weniges, Gegensätzliches, aber sich Ergänzendes, das den Gesetzen menschlichen Schauens und Empfindens entspricht und innersten Gefühlen entgegenkommt. Der Meister von Delft ist gewiß einer der feinsten Beobachter der Natur; als solcher ist er sehr einseitig von den Modernen gepriesen worden. Sein künstlerisches Verdienst aber liegt erst in der ästhetischen Beschränkung und Auswahl des Bedeutenden. Sein Stil ist in eminentem Sinne ein wählender und vereinfachender und damit ein klassischer. Man nenne ihn nicht einen Naturalisten, nicht einen Vorahner des Pleinairismus oder gar einen Impressionisten, man nenne ihn einen Klassiker, den Klassiker der Farbe, wie man von Klassikern der Form und der Linie spricht.

Das Schaffen dieses Meisters ist, wie das jedes originellen Künstlers, eine allmähliche Vollendung des Stils, ein Fortschreiten im Ausdrucksvermögen des zu immer klarerem Bewußtsein sich durchringenden Wesens. Ich zweifle nicht daran, und ich schöpfe aus einem Vergleich der uns erhaltenen Werke die Überzeugung, daß es sich auch bei ihm um ein organisches Entstehen einer Kunst aus innerem Drange zu immer vollendeterem Ausdruck bis zur Stilreinheit handelt. Über den Entwicklungsgang Jans van der Meer van Delft ist bis jetzt noch nicht viel bekannt und festgestellt worden*). Ich möchte den Versuch machen, denselben in allgemeinen Zügen nach meiner Auffassung zu schildern. Bei einem Meister wie Hals etwa, dessen Entwicklung klar erkennbar

*) Anm. Nur W. Burger (Thoré) machte in seiner Arbeit über den Meister in der „Gazette des beaux arts", 1866, auch in dieser Hinsicht schon einen Versuch, mit dem ich jedoch in wesentlichen Punkten nicht übereinstimme, ganz abgesehen davon, daß er seinem Meister noch eine Anzahl Werke zuschrieb, welche spätere Stilkritik ihm mit Entschiedenheit absprechen mußte.

vor uns liegt und durch Daten und sichere Anhaltspunkte gesichert ist, sind wir in der angenehmen Lage, von der festen Grundlage dieser Kenntnis bei seiner Betrachtung ausgehen zu können, wie ich denn dem Versuch meiner ästhetischen und stilistischen Würdigung dieses Meisters im ersten Kapitel gerade diesem Umstand wichtige Aufklärung entnehmen konnte. Bei dem geheimnisvollen Künstler von Delft ist es umgekehrt: nicht die organische historische Entwicklung hat uns in dem, in ihr sich kundgebenden Streben das Wesen erkennen lassen, — bei ihm sind wir darauf angewiesen, aus der durch eigene künstlerische Eindrücke gewonnenen ästhetischen Anschauung und Stilkenntnis den mutmaßlichen Entwicklungsgang zu konstruieren.

Mit Jahreszahlen sind meines Wissens nur zwei Gemälde dieses Künstlers versehen: das schon genannte Bild „Bei der Kupplerin“ in Dresden und das, einen Gelehrten in seinem Arbeitsraum vorstellende Werk im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Das Datum des letzteren erkläre ich unbedenklich für gefälscht. Das Bild trägt zwei Signaturen. Die eine, auf dem Schrank in bläulich-grauer Schrift angebracht, jetzt verblichen, ist gewiß die ursprüngliche und echte; sie trägt die bekannten Züge und die gewohnte Art: ein „Meer“ in regelmäßigen Zügen mit dem „M“ in Kapitale, in dessen mittleren Winkel ein hochragendes, ebenfalls kapitales „J“ hineingesetzt ist. Die andere Inschrift befindet sich oben rechts, auffallend und störend aufdringlich an der Wand, und verrät nicht des Meisters eigene Hand noch auch Farbe; sie lautet: J. Ver Meer MDCLXVIIII. Das „Meer“ ist den echten Signaturen des Meisters nachgeahmt. Als J. Ver Meer jedoch hat sich der Künstler auf Bildern nie bezeichnet. Das Datum ist vom Fälscher willkürlich gewählt; meiner stilkritischen Meinung widerspricht es wenigstens durchaus. So bleibt uns als sicherer Anhalt nur die Inschrift auf dem Dresdener Bilde, welche das Jahr 1656 als Entstehungszeit angibt und durchaus unbedenklich ist, obgleich der Name nicht geschrieben ist wie bei der echten der zwei Frankfurter Signaturen und wie sonst stets. In das „M“ ist hier nicht

das „J“ hineingesetzt, sondern ein Punkt über dem ersten Grundstrich läßt diesen zugleich die Funktion eines „J“ erfüllen, während sein Fuß sich unten in einen Winkel fügt, welcher ein „v“ bedeutet. Darunter befindet sich in arabischen, nicht in römischen Ziffern die Zahl. Die Form dieses sonst unverdächtigen Namenszeichens auf dem frühen Bilde des Künstlers wird dadurch als echt beglaubigt, daß die beschriebene Kombination von J. M. und v in derselben Weise als Monogramm auf dem berühmten Bilde der Ansicht von Delft im Mauritshuis im Haag wiederkehrt. Sonst ist die Signatur so wie die echte auf dem Frankfurter Werke, oft unter Weglassung der Buchstaben „eer“ und nur mit der oben gekennzeichneten Frankfurter Initial-Kombination in Kapitalschrift als Monogramm. Nicht alle Bilder sind jedoch bezeichnet.

Da der Künstler 1632 geboren war, hat er also dieses Dresdener Bild mit 24 Jahren geschaffen. Es ist ein Jugendwerk; ich halte es unbedingt für das früheste, das uns von seiner Hand bekannt ist. Es wird viel angestaunt und, nach meiner Ansicht, über Gebühr gepriesen. Eines ist gewiß: der eigentliche, innere Charakter des Künstlers, wie er sich in allen seinen übrigen Werken in seltener Übereinstimmung kundgibt, ist hier noch nicht zum Ausdruck gekommen. Es steht allein für sich und außerhalb des ganzen sonstigen Schaffens, ja in mancher Beziehung in Widerspruch mit dem, was wir als des Meisters Eigenart und Wesen erkannten. So mußte ich es ausdrücklich bei meinen Betrachtungen ausnehmen, während ich meine oben entwickelten Anschauungen aus allen anderen Schöpfungen seiner Hand rechtfertigen kann. Allerdings, der Widerspruch bezieht sich bloß auf den inneren Charakter, auf den Geist und die Stimmung; die Behandlung und das Können verraten schon die außerordentliche Begabung, welche hier nur, von jugendlichem Übermut irre geleitet, noch nicht die eigene Bestimmung erkannt und zu einem Resultat geführt hat, welches, wiederum mit jugendlichem Übereifer ins Extrem getrieben, gerade das Gegenteil mit Trotz behauptet von dem, was der Meister

in seinen sämtlichen späteren Schöpfungen als sein Wesen und Ideal bekennt. Man nennt das umfangreiche Bild vielfach das Hauptbild van der Meers; eins seiner kühnsten ist es gewiß, nicht aber ein charakteristisches. Ich nehme es für einen tollen Atelierstreich eines außerordentlich begabten Jünglings, der sich, seines Könnens bewußt, und berauscht von den Erfolgen und Siegen über Mitstrebende und in den Kreisen lebenslustiger Gesellschaft, nichts Besseres wußte als wie mit spielender Hand und zum Erstaunen seiner Genossen die verblüffendsten Dinge auf die Leinwand zu setzen. Alle folgenden Werke beweisen, daß der junge Künstler sich bald besonnen, daß er sich von dem jugendlich-übermütigen Leben, von dem das gewählte Motiv dieses ersten Werkes Zeugnis ablegt, abgewandt hat, um sich auf sein eigenes, feines Wesen zu beschränken und für dieses nun die Ausdrucksformen zu suchen, die denn allerdings von ganz anderer innerer Saiten Töne widerklingen wie dieses Dresdener Bild.

Betrachten wir es uns näher. Eine ganz andere Palette wie bei den übrigen Werken hat der junge Maler hier benutzt. Statt der Farben, die zur „negativen“ Seite neigen, um wieder mit Goethe zu reden, läßt er solche der „positiven“ spielen und sprühen, ja solche der allerpositivsten, stärksten Art. Das Zitronengelb der Jacke der Courtisane und das Feuerrot des Gewandes des jungen Mannes, unvermittelt nebeneinandergestellt, beherrschen das Ganze und schreien ordentlich aus dem Bilde heraus in einer fast brutalen Wirkung. Dazu gesellen sich dann das kräftige, ins Rötliche spielende Inkarnat des Frauenzimmers, das unruhige Licht, welches dafür sorgt, daß die sonst in der Farbe einfacher gehaltene linke Seite des Bildes mit den zwei anderen Personen auch in eine lebhafte auffallende Bewegung gerät, weiterhin die Derbheit der Typen und der ganzen Scene, — so daß der Eindruck ein nicht sehr erfreulicher ist. Das laienhafte Publikum wird durch die auffallende Lebendigkeit und sprühende Leuchtkraft der Farben verblüfft und gerät in Staunen, und auch den Kenner, namentlich den ausübenden

Künstler fesselt die Kühnheit dieser Farbenbehandlung und das flotte Helldunkel. Jedoch von der technischen Vollendung der Lichtmalerei der späteren Bilder, von der Feinheit der Farbenempfindung, der ästhetischen Bedeutsamkeit der koloristischen Ausführung beim älteren van der Meer ist dieses Jugendwerk noch sehr weit entfernt; das Keusche, Sanft-Sehnsüchtige überdies, das sich sonst als das innerste Wesen des Künstlers offenbart, wird hier noch von einem lauten Jugendübermut, in den ein lustiges Leben mit Kunstgenossen ihn gezogen haben mag, übertönt. Kühne, grelle, ja fast brutale Farben, eine breite, bewegliche Pinselführung, ein unruhiges Helldunkel, burschikose Empfindung und ein frivoles Motiv bestimmen den Charakter des Ganzen. Und wenn auch die Ausführung keck und überraschend ist, so ist sie nicht nur nicht von der Güte der späteren Werke, sondern sie ist schließlich im Charakter noch nicht sehr verschieden von dem, was andere, gleichalterige Künstler aus der Rembrandt-Nachfolge anstrebten und leisteten. Man lasse sich durch die Kühnheit der Farbenzusammenstellungen nicht allzusehr verblüffen und bedenke, was etwa ein Nicolaes Maes geschaffen, an den man am ersten erinnert wird, um einzusehen, daß das überschwengliche Lob, welches man gerade diesem Bilde des Malers als einem Hauptwerke und einem Beweis höchster Originalität gespendet hat, übertrieben ist und besser für die folgenden Schöpfungen aufgespart wird, wo der merkwürdige Künstler wirklich mit einem Originellen, das aus seinem Innersten kam und nicht seinesgleichen hatte, hervortrat. Mit diesem Bilde steht er noch innerhalb jenes Kreises von Rembrandt-Nachfolgern, der mit dem Namen des trefflichen Nicolaes Maes am besten gekennzeichnet wird als dem hervorragendsten in ihm, einem Kreise, zu dem der junge Jan van der Meer gewiß Beziehungen hatte, wahrscheinlich persönliche, jedenfalls aber solche durch seinen Lehrer Carel Fabritius, welcher die direkte, sehr interessante Verbindung bildet zwischen Rembrandt und ihm.

Wie aber lassen sich nun die übrigen, sämtlich undatierten Bilder chronologisch aneinanderschließen? Eine

genaue Reihenfolge im einzelnen wird sich kaum jemals herstellen lassen; sich um eine solche zu bemühen, hat auch nicht viel Zweck, da manche unter ihnen eine zu große Verwandtschaft aufweisen und offenbar nur gemeinsam als eine Stufe in der Entwicklung zu gelten haben. So kann es sich nur darum handeln, Gruppen zu sondern innerhalb des überhaupt geringen Vorrats von uns überkommenen Bildern des seltenen Meisters, und die einzelnen Etappen des Fortschrittes in der Ausbildung des Stils zu konstatieren. Manche Zwischenglieder mögen uns verloren sein, namentlich solche, welche die Kluft zwischen dem eben besprochenen ersten Werke und allen späteren weniger klaffend erscheinen lassen würden. An den Anfang dieser nun beginnenden selbständigen Entwicklung möchte ich das schon erwähnte Frankfurter Gemälde setzen, also wohl über ein Jahrzehnt früher, als die gefälschte Inschrift glauben machen will. Es stellt einen jugendlichen ernsten Gelehrten in seiner Studierstube vor, der mit dem Zirkel in der Hand über ein großes, auf dem Tische ausgebreitetes Pergament gebeugt steht, nachdenklich aufschaut und mit seinen tiefliegenden Augen sinnend in das Licht schaut, das den stillen Raum mit traulichem Helldunkel erfüllt*). Sehen wir in ihm die neue Gesellschaft, an die sich der jugendliche Künstler, nachdem er sich von der im ersten Bilde noch mit so viel Übermut geschilderten voll Abscheu abgewendet hat, vertraulich anschloß, in der es ihm gelang, sich selbst wiederzufinden und auf sein eigen Wesen zu besinnen? Möglich genug. Jedenfalls deutet die Behandlung auf eine frühe Entstehung. Das Räumliche und die Formen treten noch stark hervor; die körperlichen Massen sind noch durch ein kräftigeres Helldunkel ohne feinere Übergänge plastisch herausgearbeitet. Licht und Schattenpartien sind verhältnismäßig entschieden kontrastiert, die Schatten sind noch nicht durch-

*) Anm. Burger (Thoré) verweist mit Recht in seinem Aufsatze der „Gazette des beaux arts“ auf die Verwandtschaft dieses Motivs, das er auch auf einem anderen mir nicht bekannten Bilde van der Meers in Privatbesitz fand, mit der berühmten Faustradierung Rembrandts.

leuchtet, noch ohne koloristisches Leben und Weben, eher schwer, ja an manchen Stellen tot. Dennoch ist die Lichtbehandlung hier schon viel feiner wie auf dem Dresdener Bilde, vor allem aber ist das Kolorit ein völlig verwandeltes und schon ein sehr eigenartiges, an die Farbenskala der späteren Meisterwerke durchaus erinnerndes. Nicht die positive Seite herrscht; sondern die meisten Töne neigen sich zur negativen. Ihre Wahl und Zusammenstellung zeugt bereits von feinstem Geschmack. Grau ist die Wand, graubraun der Schrank und anderes Holz, schieferblau der weiche Hausrock des Gelehrten mit orangefarbenem Futteraufschlag in einer dem Blau entsprechenden Nüance; sanftblaue, mattgrüne, grüngraue und gelbe Töne beleben die prächtige faltige Tischdecke und den Stuhlüberzug. Eine feine charakteristische Stimmung durchzieht schon das Ganze. Der Künstler hat sich gefunden.

Das nächste Bild ist vielleicht „Die Briefleserin", das zweite der beiden Bilder, welche die Dresdener Galerie bewahrt. Noch ist auch hier nicht die Kunst der Lichtwiedergabe mit allen Reflexen und durchleuchteten Schatten bis zur Vollendung gediehen; noch ist nicht alles Licht und aus Licht; ein Körperliches drängt sich auch hier noch etwas vor, aber schon entschieden geringer wie im Frankfurter, dem gegenüber auch schon das Helldunkel ungemein viel feiner geworden ist. Noch indessen sind Helldunkel und Farben nicht auf das dämmerige Blau gestimmt. Ein mildes Braun-Rötlich und ein metallisch Gelb-Grünlich herrschen vor in sehr reizvollem Zusammenklang und schon ganz mit dem ersichtlichen Bestreben, das Weben des Lichtes mit dem der Farben in einen innigen Einklang zu setzen. Weit, weit ist die koloristische Stimmung hier entfernt von der jenes anderen Bildes in dieser Galerie. Man sollte kaum glauben, daß derselbe Meister beide geschaffen hat, wie es denn auch nicht wundernehmen darf, daß sie früher unter verschiedenen Namen gingen. Das eine, die „Kupplerin", war merkwürdigerweise dem Namensvetter, Jan van der Meer van Utrecht, von dem wir leider nichts Sicheres wissen, zugeschrieben,

das andere, die „Briefleserin“, Pieter de Hoogh. Erst die Autorität W. Burgers (Thoré) hat das erste seinem geliebten Meister von Delft zugewiesen; während selbst der treffliche Kenner G. F. Waagen in einer im Jahre 1858 erschienenen Broschüre über die Dresdener Galerie dieses, damals noch dem problematischen Utrechter Meister zugeschriebene Werk gar nicht erwähnt, obgleich er vom Delfter dieses Namens spricht und für diesen sehr entschieden die damals eben Pieter de Hoogh (vorher Govaert Flinck) genannte „Briefleserin am Fenster“ in Anspruch nimmt*).

Daß Waagen mit dem letzteren Recht hatte, unterliegt keinem Zweifel mehr. Nicht der Stilcharakter de Hooghs spricht daraus, sondern ganz entschieden der des Delfters. Schon allein in dem Motiv sehen wir das Vorbild für einige seiner späteren Bilder. Diese zarten jugendlichen weiblichen Geschöpfe, die sinnend und träumend im Lichte stehen, sind stets seine Lieblingsvorwürfe gewesen. Zu welch anderem Wesen zog es nun den Künstler! Mit welch keuscher, seelenvoller Empfindung blickt sein innerlich reines Herz, sein klares, sehnsüchtiges Auge nun zum Weibe! Ist es ein Brief von ihm, welchen jene Holde, Zarte gerade liest? Für unsere künstlerische Betrachtung ist diese Frage gleichgültig, wie

*) Anm. Der Verfasser gesteht, daß er im Verlaufe der dieser vorliegenden Arbeit gewidmeten Forschungen eine Zeitlang geneigt war, dem alten Kataloge in Betreff des Kupplerinnen-Bildes Recht zu lassen. Die Erinnerung an ein jetzt im Haager Mauritshuis eben diesem van der Meer van Utrecht zugewiesenes Bild der „Diana mit Nymphen in einer Landschaft“ bestärkte ihn darin, da dessen auffallendste Eigenschaften auch ein unruhiges Helldunkel und sehr kühne, leuchtende Farben mit vorherrschendem sehr kräftigem Rot und Gelb sind. Da die Verwandtschaft jedoch nur allgemeiner Art ist, der Utrechter Künstler überhaupt sonst gar nicht erfaßt werden kann, und da überdies der Namenszug auf dem Dresdener Bilde mehr Verwandtschaft mit dem Monogramm der berühmten Landschaft im Haag, der Ansicht von Delft, wie schon gesagt, aufweist, als mit der jedoch auch nicht gerade allzuverschiedenen Signatur dieses Bildes der Diana, so durfte ich mich doch nicht entschließen, daraus eine andere Erklärung für die auffallende Verschiedenheit dieses einen Bildes von allen übrigen des Delfter Meisters zu entnehmen.

denn der Meister selbst mit den genrehaften, allgemein novellistischen Zügen seiner Gemälde sich nie aufdrängt. Dennoch liegt sie uns, die wir den Maler liebgewonnen haben, am Herzen. Wie bei jedem echten Künstler verraten auch bei diesem die Werke dem, der zu raten versteht, gar vieles Persönliches. Von dem äußeren Leben dieses Rätselvollen ist uns so gut wie nichts überliefert, von seinem Innenleben erfährt der vertraute und liebevolle Freund seiner Werke jedoch fast alles. Was sagen uns nicht allein die Motive dieser drei bisher besprochenen, aller Wahrscheinlichkeit nach aufeinander folgenden Bilder!

Auch was das Format betrifft, ist ein Abwenden von dem Übereifer des ersten Stückes zu bemerken. Zeigte jenes vier lebensgroße Figuren und die ersichtliche Lust, die kecken Farben von möglichst großer Fläche leuchten zu lassen, so wählte er sowohl beim Frankfurter wie beim zweiten Dresdener Bild ein kleines Kabinettformat, welches fürderhin das herrschende in seinem Atelier blieb und für die intimeren Vorwürfe und die feineren Lichtspiele natürlich viel günstiger war. — In die frühe Zeit möchte ich dann fernerhin auch das gefeierte „Milchmädchen" der Sammlung Six verweisen, übrigens mit der Zustimmung Burgers*), der es auch seiner Behandlung nach als am nächsten verwandt mit der Dresdener Briefleserin erkennt. Die Farben sind auf diesem reizenden Bildchen etwas kräftiger, ja im Vergleich zur Briefleserin verhältnismäßig derb, was aber aus dem verschiedenen Vorwurf unschwer erklärt wird und als einer der Belege für die stets passende Ausdrucksfähigkeit des van der Meerschen Kolorits zu gelten hat. Dunkelgelb ist das Leibchen, dunkelbraunrot der Rock, blau die Schürze. Eine ebensolche Schürze liegt auf der mattgrünen Tischdecke. Wenn auch kräftiger, so ist doch die Nuancierung derjenigen der „Briefleserin" verwandt; die Zusammenstellung ist köstlich und sehr glücklich gewählt.

Diese drei Werke, das in Frankfurt a. M., das zweite Dresdener und das letztgenannte in Amsterdam bei Six, ver-

*) cf. „Musées de la Hollande" 1860, Bd. II, pag. 76.

treten nach meiner Ansicht unter den uns erhaltenen Bildern die zweite Periode im Schaffen van der Meers, wenn wir das große, 1656 datierte Gemälde als den einzigen Zeugen einer frühesten ersten Periode nehmen. In diese zweite Schaffenszeit fällt wohl auch die Beschäftigung des Meisters mit landschaftlichen Ansichten, von der uns allerdings nur wenige, aber dafür höchst bedeutende Beweise erhalten sind. Am frühesten ist vielleicht davon die Häuseransicht entstanden, welche auch die mit der holländischen Kunstgeschichte so eng und rühmlich verknüpfte Familie Six in Amsterdam als einen ihrer Schätze aufbewahrt. Das dunkle Ziegelrot der Mauer, das Blaugrau der Wolken und das Weiß des Kalkbewurfs vereinigen sich zu einer schönen, übereinstimmenden, noch verhältnismäßig kräftigen Farbenwirkung. — Auf der Straßenansicht der Sammlung Wesselhoeft in Hamburg, falls sie überhaupt von unserem Meister ist, spräche eine gewisse Betonung des Perspektivischen noch für eine frühe Entstehungszeit. (Das auf diesem Bilde befindliche Datum, so wie es heute gelesen wird: 1615, kann natürlich überhaupt nicht in Betracht gezogen werden, da der Meister erst 1632 geboren ist.) Bode sagt in seiner Publikation der Sammlung Wesselhoeft von diesem Bildchen, das ich im Original selbst nicht gesehen habe, daß das Ganze wie „im dunstigen Schimmer der feuchten Meeresluft“ gemalt sei. Es scheint dies überhaupt charakteristisch für die landschaftliche Auffassung van der Meers zu sein. Wir haben darin bezeichnenderweise eine enge Verwandtschaft zu derjenigen van Goyens zu erkennen; nur daß der letztere den Dunst sich zu Nebel verdichten läßt, der die Lokalfarben absorbiert. Der Delfter benutzt dagegen das Phänomen, welches man konstatieren kann, wenn die Luft von einer Feuchtigkeit stark erfüllt ist, die sich jedoch noch nicht zu Nebel verdichtet hat und die im Gegenteil das Licht in seiner farbenschöpferischen Tätigkeit auf ganz eigenartige Weise begünstigt. Im höchsten Maße ist dies der Fall auf der berühmten Ansicht von Delft im Mauritshuis, jenem meisterhaften Werke, welches ganz besonders den Namen Jan van der Meer in unseren Tagen

zu einem gefeierten gemacht hat. Die Wiedergabe von Licht und Farben in ihrer Wechselbeziehung ist hier bekanntlich von höchster Vollendung, weshalb ich dieses Gemälde wohl schon der nun folgenden Periode zuschreiben möchte.

Es ist die Zeit der hohen Meisterschaft, die Periode der zeugungskräftigsten Lichtfülle, der reichsten und wundervollsten Farbenwonne, in die des Meisters Auge sich beseligt verliert. Ihr gehören die meisten der uns bekannten Werke an und zwar in ziemlich geschlossener Gruppe, innerhalb deren chronologische Unterschiede wohl kaum mit Sicherheit zu konstatieren sein werden. Die beiden, unter sich sehr verwandten, ja dasselbe Interieur vorstellenden Bilder mit einer trinkenden jungen Dame und Kavalieren — das eine seit kurzer Zeit im Berliner Museum, das andere in der herzoglichen Gemäldesammlung zu Braunschweig, beide von mir oben schon erwähnt — möchte man vielleicht an den Anfang stellen wegen der noch in die Farbenskala eingefügten, allerdings, wie wir sahen, so wunderfein nuancierten rötlichen Töne. Die allseitige Herrschaft des Lichtes und der Dämmerfarben ist aber hier schon auf das entschiedenste betont. Daran reihen sich nun als köstliche Meisterwerke: im Rijks-Museum zu Amsterdam das Interieur eines vornehmen Bürgerhauses mit einer jungen lautenspielenden Dame, welcher eine Magd einen Brief bringt; — in der Londoner National-Gallery das junge Mädchen, das sinnend an einem Spinett steht und in die Tasten greift; — ein ähnliches liebliches Geschöpf, im Begriff von einem jungen Musiker Unterricht zu erhalten, in Windsor-Castle; — sodann die berühmte, oben schon erwähnte „Schilderkoenst“ beim Grafen Czernin in Wien und schließlich ein noch nicht so bekanntes, aber ebenso schönes und sehr interessantes, dem letzteren verwandtes Bild, das jetzt im Mauritshuis im Haag zu sehen ist, vom Besitzer, Dr. Bredius, dort großmütig der Allgemeinheit zur Freude ausgestellt. Da das letztere inhaltlich ganz besonders interessant ist, sei mir gestattet, etwas länger bei ihm zu verweilen.

Die Vorwürfe der drei ersten soeben genannten Bilder deuteten uns wieder auf ein Element hin, das im Leben

unseres Künstlers bedeutsam gewesen zu sein scheint, die Musik. Auf dem dritten, so erfuhren wir oben schon, hat er sich in seiner eigentlichen Beschäftigung selbst vorgeführt: als Maler in seinem Atelier. Das Modell, das abzumalen er im Begriffe steht, ist nicht nur mit malerischen Stoffen behangen, sondern hält bezeichnenderweise in der einen Hand auch ein Musikinstrument, in der anderen aber ein Buch, was uns an den Gelehrten denken macht, den der Künstler früher einmal abgemalt. Jetzt nun, auf diesem merkwürdigen Gemälde im Haag erhalten wir etwas wie ein Glaubensbekenntnis. In einem traulichen Zimmer sitzt in hellem schimmernden Licht ein junges Weib; sie blickt mit unendlich innigem Gefühl mit ihren schönen klaren Augen aufwärts, während sie ihre Rechte herzlich bewegt auf den Busen legt und der linke Arm auf dem Tische ruht, wo eine aufgeschlagene Bibel, ein Abendmahlskelch und ein Kruzifix sich befinden. An der hinteren Wand unterscheidet man im Dämmer ein großes Gemälde mit der Darstellung einer Kreuzigung. Den einen ihrer nackten, nur mit Sandalen versehenen Füße stützt das, sonst vornehm gekleidete, edle blühende Weib auf einen Erdglobus, der ihr als Schemel dient. Davor windet sich am marmornen Fußboden eine Schlange, auf deren Haupt ein schwerer Stein gefallen ist, so daß sie, Blut aus dem Rachen strömend, im Verenden liegt. Kein Zweifel, wir haben eine Allegorie auf den Glauben vor uns, auf den Glauben unseres Künstlers, auf die christliche Religion, aber die germanisch-protestantische, die in jenen Tagen in Holland ihre sicherste Heimat hatte und als deren reinen künstlerischen Ausdruck wir die ganze holländische Malerei fassen dürfen. Bibel, Kruzifix und Kelch sehen wir auf diesem Bilde als vertraute Gegenstände häuslichen Gebrauchs; und nicht eine asketische Heilige bemerken wir, sondern ein blühendes Weib in voller Schönheit mit dem klarsten Blick der Welt, in den sich eine wärmste reinste Seele drängt: wir erblicken sie in hellstem Lichte, umtönt von der beseligenden Harmonie wundervoller farbiger Erscheinungen, in denen uns die Welt der Vorstellung und ihr Wesen im reinen Schauen zum Bewußtsein kommt.

Es ist keine Frage, daß der Maler hier seine hohe Kunst der Licht- und Farbenmalerei mit Gedanken verknüpft hat, die aus dem Inneren seines religiösen Seelenlebens hervortauchten. Er malte eine Allegorie, ja aber mehr als das, ein reines Kunstwerk. Die symbolischen Züge darauf spielen keine große Rolle, sie sind nur leise Andeutungen für unseren Erklärung suchenden Verstand; die Hauptsache ist: wir sehen eine wundervolle Erscheinung von Licht und Farben, und in Licht und Farben dieses Wesen, diesen Ausdruck, das Schauen dieses klaren, seelenvollen Auges. Indem wir das Bild ansehen, klügeln wir nicht; wir schauen selbst und schauen, und im Schauen glauben wir; unser Auge und unsere Seele werden eins und einig. Großer Künstler! Dein Leben ist unbekannt, deiner Werke sind wenige, ihre Motive sind unaufdringliche, alltägliche, aber dein Können war groß, dein Schauen wahr, dein Glauben echt und tief! Großer bescheidener Jan van der Meer van Delft!

Daß dieser bedeutende Maler germanischen Stammes, der in der Lichtmalerei vielleicht am weitesten gegangen ist, diese Allegorie auf seinen Glauben gemalt hat, könnte Anlaß zu weit- und tiefgehenden Betrachtungen geben, die hier uns jedoch zu weit führen würden.

Es scheint, daß sich van der Meer auch in dem Fache versucht hat, das für die holländische, an die umgebende Natur sich innig anschließende Kunst neben Landschaft und Interieurs besonders charakteristisch ist, im Porträt. Es sind in letzter Zeit ein paar fast lebensgroße Bildnisse, besonders im englischen Handel aufgetaucht, die dem Meister sehr nahe stehen. Eines davon ist in die National-Gallery zu London gelangt. Es zeigt einen jüngeren Mann in Schwarz, in ganzer Figur sichtbar, an einem Tische sitzend, auf dem ein Heft liegt; ein Knabe steht daneben und liest aus einem Buche. Man nennt das Bild dort „Die Lektion“; wir haben es aber offenbar mit Porträts zu tun, wie denn auch die Gestalten auf den Genrebildern meist porträtmäßige Züge tragen und z. T. dem Meister nahestehende und auf verschiedenen Werken wiederholte Personen zu sein scheinen. Auffassung und Cha-

rakterisierung auf dem Londoner Bilde sind sehr gut; das gelbliche Licht ist zart wiedergegeben, das Helldunkel trefflich durchgeführt, die Reflexe fein beobachtet und benutzt, die Schattenpartien auf dem weißen Tischtuch sind ganz in blauer Dämmerfarbe gehalten, wie es eben bloß der Maler von Delft getan hat. Kurz, ich trage kein Bedenken, der Zuschreibung an diesen selbst beizustimmen. — Etwas problematischer ist ein mit dem bekannten Monogramm desselben signiertes Bildnis einer alten Dame, das seit einiger Zeit Herr Dr. W. Weisbach in Berlin besitzt.*) Die Figur selbst ist zweifellos von bester Ausführung und ganz in der Art jenes Londoner Werkes, so daß man diese allein unserem Meister schon zutrauen dürfte. Eine stilllebenartige Schale mit Obst auf dem Tische neben ihr und der Hintergrund, welcher aus einer Draperie, einer weinumrankten Säule und dem Blick in eine Parklandschaft besteht, sind im Motiv, in Behandlung und im Kolorit jedoch so in der Art akademisch-manieristischer Porträtisten, so durchaus nicht „delftisch", daß die Echtheit der Signatur doch angezweifelt werden muß.

Die letzte Periode des Meisters endlich ist die der Vollendung seines Stils. Die Werke, die ich in diese Zeit verlegen möchte, zeichnen sich durch die höchste Vervollkommnung aller Mittel, besonders der Lichtwiedergabe, durch die letzte Vereinfachung und wundervollste Harmonisierung der Farben aus, durch das Absehen von fast jeder räumlichen Wirkung zugunsten eines dämmernden Webens der Erscheinung bloß in Farbe durch Licht. In Berlin: das unbeschreiblich feine Bild des jungen, zarten, blassen Mädchens, das sich mit anmutiger Handbewegung ein Perlenhalsband umlegt und sinnend dasteht und kaum weiß, was sie tut, indem die sanften Augen sich im Lichte verlieren und ihr Wesen träumt und träumt in Sehnsuchtsdämmer und Seelensonne, — wie es um sie herum träumt und dämmert in duftigsten Farben im Helldunkel. Ähnlich dann, ja viel-

*) Es war in der „Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz" der Münchener Secession im Sommer 1901 zu sehen.

leicht noch lichthafter die, einen Brief lesende Jungfrau im Rijks-Museum zu Amsterdam, die nur leider sehr beschädigt ist. Schließlich aber zwei einzelne Brustbilder junger Mädchen, auf einfachem Grund im Helldunkel auf das unsagbarste geschaffen, das eine im Besitze des Herzogs von Arenberg in Brüssel, das andere in dem von Mr. des Tombes im Haag. Das Wesen dieser Kunst spricht sich in ihnen vielleicht am zartesten, schlichtesten und doch entschiedensten aus, der geheimnisvolle Stil hat sich hier zur höchsten Reinheit verklärt. „Femme, que me veux-tu?“ redet Burger (Thoré) das erste dieser Gemälde an. „La tête“, so sagt er von ihm, „extrêmement fantastique et pâle comme sous un rayon de lune, s'enlève sur un fond sombre et vague. La physionomie a une finesse mélancolique qui force à regarder cette femme avec une sympathie mystérieuse.“

Ja, was flüstert uns leise aus allen diesen Bildern? Was zitterte zart in dieses Künstlers Seele? Fragen wir die Farben, die seine eigentliche Sprache sind. — Holen wir uns zuerst wieder bei Goethe Rat, wie wir diese Sprache am besten verstehen können. Bei ihm heißt es:

„Wenn das Licht mit einer allgemeinen Gleichgültigkeit sich und die Gegenstände darstellt, und uns von einer bedeutungslosen Gegenwart gewiß macht, so zeigt sich die Farbe jederzeit spezifisch, charakteristisch, bedeutend“. „Entwurf einer Farbenlehre.“ (4. Abteilung, § 695.)

„Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerscheinungen einen so hohen Platz behauptet, indem sie den ihr angewiesenen einfachen Kreis mit entschiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt: so werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß sie auf den Sinn des Auges, dem sie vorzüglich zugeeignet ist, und, durch dessen Vermittelung, auf das Gemüt, in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen, ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden, einzeln eine spezifische, in Zusammenstellung eine teils harmonische, teils charakteristische, oft auch unharmonische, immer aber eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervor-

bringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschließt. Deshalb denn Farbe, als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann." (6. Abteilung: „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe", § 758.)

„Aus der Idee des Gegensatzes der Erscheinung, aus der Kenntnis, die wir von den besondern Bestimmungen desselben erlangt haben, können wir schließen, daß die einzelnen Farbeindrücke nicht verwechselt werden können, daß sie spezifisch wirken, und entschieden spezifische Zustände in dem lebendigen Organ hervorbringen müssen." (§ 761.)

„Eben auch so in dem Gemüt. Die Erfahrung lehrt uns, daß die einzelnen Farben besondre Gemütsstimmungen geben. Von einem geistreichen Franzosen wird erzählt: ‚Il prétendoit que son ton de conversation avec Madame étoit changé depuis qu'elle avoit changé en cramoisi le meuble de son cabinet qui étoit bleu'." (§ 762.)

„Die Farben von der Minusseite sind Blau, Rotblau und Blaurot. Sie stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenden Empfindung." (§ 777.)

Die Sprache der Farben beim Meister von Delft wird uns immer verständlicher und flüstert uns immer mehr Geheimnisse zu. Sind diese Geheimnisse in unsere Wortsprache zu übersetzen? Ich denke, kaum, und versuche es nicht. Wer van der Meer nur flüchtig kennt, wird ihn nicht mitempfindend verstehen. Seine Bilder sind so still und ruhig, daß sie fast zu schweigen scheinen; seine Motive sind so unbedeutend und schlicht, daß wir sie kaum beachten, aber sie sind gewählt und ausdrucksvoll, wie die Typen der Figuren, jene zarten Geschöpfe auf diesen Bildern. Es zittert in ihnen ein unendlich feines Seelenleben. Mögen andere Künstler dramatische Leidenschaften, andere sinnliche Lebensfreude, körperliche Kraft, heißes Lieben oder tödlichen Schmerz schildern, in seinen Bildern klingt es wie Stille der Keuschheit, wie Singen reiner Sehnsucht, wie himmlische Heiterkeit unschuldiger Freude, wie Seligkeit fühlenden Glaubens. Es dünkt Einen, wenn man lange auf manche dieser Farbenspiele sieht, als ob die Ätherwellen der

Farben sich in die Schwingungen einer sanften leisen Musik verwandelten. — —

„Die Farben von der Plusseite sind Gelb, Rotgelb (Orange), Gelbrot (Mennig, Zinnober). Sie stimmen regsam, lebhaft, strebend.“ (§ 764.)

Man denke an das früheste Werk des Künstlers, das er gemalt hat, als er sein eigenes Innere noch nicht entdeckt hatte. Und man denke an Pieter de Hoogh, bei welchem im Gegensatz zu Jan van der Meer diese positiven Farben in entschiedenster Weise zur Geltung kommen; man denke an dessen Darstellungen eines sicheren, bewußten, tätigen Lebens, in bestimmter, deutlicher, heller Umgebung, in der ein Träumen und Sinnen nicht möglich. Wenn alle anderen Unterschiede zwischen diesen beiden Künstlern nicht wären, allein ihre Farben würden uns sagen, daß wir zwei völlig verschiedene Charaktere in ihnen zu sehen haben.

Die Kunst ist und bleibt Wesensausdruck.

Zwischenwort.

Zwei Möglichkeiten in der holländischen Kunst.

Indem jeder wahre und originelle Künstler sein Wesen in einem diesem analogen Stil zum Ausdruck bringt, zwingt er uns in seinen Bann, so daß, falls wir nur Sinn und Empfindung in künstlerischer Hingabe ausschließlich ihm und seinen Eindrücken schenken, wir momentan geneigt sind, seine Art und Anschauung als allein berechtigt hinzunehmen. Der einzelne Künstler für sich hat immer recht; er ist und bedeutet eine in sich geschlossene Welt, an die man glaubt, welche die eigene Anschauung völlig ausfüllt und befriedigt, indem man sie betrachtet. In Wirklichkeit aber gibt es viele Künstlerpersönlichkeiten, viele Möglichkeiten ästhetischen Schauens und Gestaltens und mannigfache Stilarten. Jede derselben hat recht und besitzt Wahrheit, jede hat Zaubergewalt über kunstempfängliche Wesen; und wenn auch im Moment die eine die andere auszuschließen scheint, so ist doch keine imstande, der anderen die Zaubermacht zu nehmen, welche bleibt und alsobald wieder in Kraft tritt, wenn wir uns als Unbefangene, Sinnen- und Empfindungsreine, schweigenden Verstandes und wachen Gefühles ihr wieder hingeben. Es folgt daraus, daß — so sehr auch die genialische Kraft einer originellen Individualität zur Erzeugung künstlerischer Werke unbedingtes Erfordernis ist — das Wesen ästhetischen Verständnisses mit der Erkenntnis der individuellen Eigenart nicht erschöpft ist, daß

dieses Wesen in seinen Höhen und Tiefen über das Individuelle weit hinausreicht. Nichts Einfacheres und zugleich nichts Tieferes hat die Ästhetik ausgesprochen als das große Wort Schopenhauers, daß die Bedingung alles künstlerischen Schauens Selbstentäußerung sei. Daß zu solcher besonders veranlagte Naturen erforderlich sind, ist gewiß und gibt die Erklärung für die Wichtigkeit der Persönlichkeit auch im künstlerischen Schaffen. Jedoch ist die letztere nur das Mittel zu einem Zwecke, der über ihr hinausliegt, ja sie aufhebt. Der Schiffer, der ins unendliche Meer hinausgeschifft ist, erinnert sich nicht mehr des Stoßes, mit dem er seine Barke vom seichten Strande abgestoßen.

Die Unendlichkeit der Welt und ihre Mannigfaltigkeit ist Grund, weshalb zahllose, mit künstlerischer Kraft begabte Individualitäten, eine jede auf ihre Weise, verschieden schauen und bilden können. Nicht aber das bloße Auslebenlassen einer einzelnen Persönlichkeit, die, wenn auch noch so stark, doch im Vergleich zur Allheit, ach, ein so geringes ist, kann das Endziel der Kunst sein. Nicht auch andererseits das objektive Erfassen und Wiedergebenwollen eines Ausschnittes der Unendlichkeit in realistischer Tendenz. Beides sind Unzulänglichkeiten, an denen unsere moderne Welt nur zu sehr krankt. Aber kraft einer gefühlsmächtigen Persönlichkeit und mit Hülfe einer klaren treuen Erkenntnis der Welt der Erscheinungen sich aufschwingen zum überpersönlichen, göttlichen Bewußtsein der Einheit jener unendlichen Vielheit, in die auch wir bezogen, — das ist Künstlerwesen, daher kommt der erlösende, befreiende Segen, den wir großen Schöpfern danken. Derjenige ist wahrer Künstler, der mit seinem individuellen Schauens- und Gestaltungsvermögen jenes Bewußtsein verschafft, dessen Werke uns in einem mehr oder minder beschränkten Kreise der Darstellung und mit nur einseitigen sinnlichen und davon abhängigen technischen Mitteln, wie sie menschlicher Beschränktheit entsprechen, doch den Eindruck der Einheit und Allheit der Vielheit und Verschiedenheit vermittelt, den Eindruck harmonischer Schönheit, — der mystischen Durchdringung von

Seele und Körper im organischen Leben, — der „Totalität", — der Symmetrie im schlichten Erzeugnis des Urmenschen, — der malerischen Geschlossenheit im vollendeten Werk der Malerei auf ihren Höhen, — und wie immer dies im einzelnen benannt sein mag. Man könnte so den Begriff Stil bestimmen als den Punkt der Durchdringung des Persönlichen und des Überpersönlichen, Unendlichen, Allgemeinen, dort, wo sich das erstere im letzteren auflöst. Dieser Punkt stellt sich uns dar in einer Form, in der wir persönliche Eigenart zugleich mit organischer Gesetzmäßigkeit erkennen können, nicht aber persönliche Willkür, sondern den nach ewigen Gesetzen geregelten Ausdruck einer Notwendigkeit, welche uns nach dem Erfassen von Einheit und Allheit im engen Rahmen eines künstlerischen Bildes nach Maßgabe der Beschaffenheit und des Erkenntnisvermögens unserer Sinne und Empfindungen streben läßt.

So ist der Wert aller wahrhaft großen Erscheinungen der Kunst derselbe, der Segen, den sie uns spenden, ein gleicher. So können wir die Meisterwerke der antiken Kunst, diejenigen der italienischen Renaissance und die der nordischen Blüte anschauen und auf ebensovielen verschiedenen Wegen zu einem und demselben höchsten und letzten Ziele gelangen, wofern wir nur im Schauen unsere eigene enge Persönlichkeit hinzugeben vermögen, als welches die höchste Tat derselben ist und die einzige wahrhafte Möglichkeit des Künstlerischen. Es mag jedem einzelnen ein Weg besonders nahe liegen nach persönlicher Verwandtschaft und Zeitumständen, aber sofern er überhaupt künstlerischer Hingabe fähig ist, wird er nicht daraus den Schluß ziehen, daß deshalb die anderen Wege irrig seien oder auch nur für ihn wertlos. Es ist falsch zu behaupten, daß, wenn wir einmal unsere Liebe einer Kunstweise, einer Künstlerpersönlichkeit zugewendet haben, wir, wenn diese Liebe wirklich ein kongeniales Verständnis bedeutet, allem anderen gegenüber blind und taub und eindrucksunfähig sein müssen. Es ist falsch, daß, wenn wir Phidias verehren, wir nicht mehr Michelangelo oder Raffael oder Dürer oder Rembrandt verstehen werden.

Die gewaltige Schaffenskraft aller dieser Genien wurzelt ohne Zweifel in ihrer Persönlichkeit und in der angeborenen Eigentümlichkeit ihres Stammes und ihrer Rasse, das Ergebnis ihres Schaffens aber ist Zeugnis überpersönlichen Wesens, zu dem sich das Persönliche erhoben. Unser Verstehen und Miterleben dieses Höchsten wird davon abhängen, in welchem Maße und welcher Stärke wir jene Fähigkeit besitzen, welche die erste, ja einzige Bedingung ästhetischen Schauens ist, die der Selbstentäußerung.

Da nun die volle Kraft einer begabten Künstlerpersönlichkeit zu solcher Erhebung des Schaffens zu einem Allgemeingültigen und Ewig-Gesetzmäßigen und Ausdrucksmächtigen gehört, so leuchtet ein, daß ein solches starkes Persönliches stets als die Gewähr für ein hohes Geniales gelten kann. Der Manierist, der sich nur mit der Nachahmung fremden Stils beschäftigt, gibt uns bloß einen Abklatsch dieses Gesetzmäßigen, Allgemeingültigen und läßt uns überdies die Notwendigkeit seines Gebarens vermissen, so daß wir ihm den Vorwurf unnützer Spielerei und gar Willkür zumeist nicht ersparen können. Empfinden wir dagegen im Schaffen eines Künstlers die innere Notwendigkeit, so ist uns eigentlich schon damit der Beweis geliefert, daß wir einem Phänomen gegenüberstehen, welches von individueller Willkür frei im Zusammenhang mit natürlichen, unpersönlichen Gesetzen des Daseins steht.

Diesen Gesetzen nachzuspüren, ist die Aufgabe aller Kunstwissenschaft. — Jene Notwendigkeit des Schaffens ist bedingt erstens durch die ganz individuellen Charaktereigenschaften des einzelnen Begabten, zweitens des weiteren durch die angeborene Richtung seines Geistes und seines Empfindens, wie sie ihm als Mitgift seiner Rasse und seines Stammes geworden. Daraus folgt, daß die erste Betrachtungsweise die historische sein muß. Das Bild der Entwicklung, sowohl derjenigen innerhalb des einzelnen Künstlerlebens wie derjenigen ganzer Völker und Kunstperioden ist uns der nächstliegende Beweis dafür, daß die Kunst nicht Spielerei und individuelle Willkür ist, sondern in ihrem organischen Ent-

stehen ebenso gesetzmäßig und überpersönlich wie irgend ein anderes Phänomen im Leben der Menschheit, der beseelten und der unbeseelten Natur in der ganzen Welt.

Zu allen den Hülfsmitteln, welche auch den übrigen historischen Disziplinen zur Verfügung stehen, besitzt die Kunstgeschichte als eines ihrer wichtigsten noch das der Stilkritik, das sie mit der Ästhetik gemein hat und welches den bedeutsamen Anknüpfungspunkt des Historischen und des Rein-Ästhetischen bildet. Aus ihr entsteht ein drittes, was man in Analogie mit bekanntem Verfahren der Naturwissenschaft etwa „vergleichende Kunstwissenschaft“ nennen könnte, und was ähnlich wie bei der Betrachtung der Natur als Ergebnis zugleich die Erkenntnis der Verschiedenheit der Erscheinungen, zugleich aber auch ihre organische Gesetzmäßigkeit, Verwandtschaft und Einheit im höchsten Sinne darzutun befähigt ist. —

Ich habe in meinen drei vorausgehenden Kapiteln versucht, jeweils zwei Künstler miteinander zu vergleichen, um uns ein begriffliches Verständnis dessen, was wir bei jedem einzelnen sehen und empfinden, zu erschließen. Die ästhetische Würdigung und die Bestimmung des Stils des einzelnen, so dünkt mich, wird dadurch gefördert. Sodann aber ist auf diese Weise, nach meinem Dafürhalten, eine Einsicht in die holländische Malerei als Ganzes ermöglicht, die vielleicht für die Betrachtung der Geschichte derselben einige Dienste tun könnte, wie ich schon für die Landschaft am Schlusse des zweiten Kapitels vermutet habe. Meiner Ansicht nach ergeben sich aus unserer Untersuchung zwei besonders hervortretende Möglichkeiten innerhalb der holländischen Kunst. Stellen wir die Maler zusammen, die ich jeweils an erster Stelle des Kapitels behandelt habe, Paulus Potter, Jacob van Ruisdael und Pieter de Hoogh, so läßt sich unter diesen eine gewisse Verwandtschaft in Malweise und Stil wohl nicht verkennen, im Gegensatz zu ihren jeweiligen Widerpartnern, Frans Hals, Jan van Goyen und Jan van der Meer van Delft, die ihrerseits miteinander in eine Gruppe treten. Als der Grundzug des technischen und stilbildenden Verfahrens hatten wir bei den drei Erstgenannten durchaus das Zeich-

nerische und Raumgestaltende konstatieren müssen, indessen wir den drei anderen rein malerische Charaktere im höchsten Grade zuerkennen durften. Wie sich bei den einzelnen diese beiden Elemente, deren individuellem Charakter und der durch diesen bedingten Wahl der Vorwürfe gemäß, modifizieren, braucht nicht wiederholt zu werden; halten wir nur hier ganz im allgemeinen diese beiden Möglichkeiten als zwei verschiedene Richtungen innerhalb einer Kunst im Auge.

Die Wiedergabe des Lichtes ist allen angelegen. Die Einführung dieses letzten und höchsten Prinzips aller Malerei ist das Verdienst und das Charakteristikum der diese Kunst vollendenden Holländer. In der soeben erstgenannten Malergruppe jedoch, die ich kurz die erste Möglichkeit oder Richtung nennen will, sehen wir dieses Streben sich kundtun als Beleuchtungskunst, bei welcher das Licht in eine, schon durch zeichnerische Mittel ausgestaltete Welt hineingeleitet wurde, sich über vielfache Details schimmernd ergoß, dieselben betonend und unterscheidend und für das Auge zugleich verbindend, oder bei welcher es der Raumbegrenzung und Raumvertiefung dienen und als „Lichtaccente“ sogar bisweilen ganz anderen künstlerischen Absichten, den poetischen, Hülfe leisten mußte. Ist in dieser ersten Richtung also das Licht sozusagen bloß ein Kompositionsfaktor, allerdings ein höchst wichtiger und unentbehrlicher, so ist es bei der zweiten das Ein und Alles, das primum agens, die conditio sine qua non der ganzen Erscheinung, die vollständig aus ihm und durch dasselbe in seiner farben- und formgestaltenden geheimnisvollen Vereinigung mit dem Dunkel erst entwickelt wird.

Man denke sich in eine Ruisdaelsche Landschaft düsterer Gewitterstimmung die Lichtblicke, welche als Inseln auf Teilen der Natur liegen, bei einer Wolkenschiebung plötzlich verschwinden, wie es Ruisdaels poetische Art, die mit des Beschauers einmal angeregter Phantasietätigkeit überhaupt rechnet, verlangt. Die ganze Gegend würde alsobald in ein dämmeriges, gewitterbanges, gleichmäßiges Düster zurücktreten, aber dennoch vollständig erkennbar als ein bestimmtes Bild unserem Auge sich darbieten, nicht so sehr, weil wir die erkenntnis-

vermittelnde Tätigkeit des diffusen Lichtes immerhin noch verspürten, sondern vor allem weil wir, momentan unter dem Banne eben dieses Meisters stehend, unabhängig vom Wechsel des Lichtes, die körperlichen Formen und den Raum als die grundlegenden Elemente unserer Anschauung fest und deutlich bestimmt erblicken. Desgleichen denke man sich in einem Interieur, in das uns Pieter de Hoogh geführt habe, und man bilde sich ein, es würden plötzlich alle Lichtquellen, Fenster und Türen hermetisch verschlossen, so daß wir völlig im Finsteren uns befänden. Würde dann nicht, unabhängig von der Beleuchtung, in unserem inneren Sinne das Bewußtsein des Raumes, in dem wir sind, und aller der häuslich vertrauten Gegenstände in ihm durchaus gegenwärtig und lebendig bleiben, bloß weil das Verhältnis, in dem wir uns zu unserer Umgebung augenblicklich unter dem Zauber dieses Künstlers befinden, auf Raumgefühl und Formenbegriffe begründet ist? Ganz gewiß.

Wie anders aber bei einem Bilde des Meisters von Delft! Denken wir uns bei einem solchen das Licht fort, dann schwindet die ganze Erscheinung in ein Nichts, das Helldunkel gleitet ganz in Finsternis, alle Farben erlöschen und das ganze Bild zergeht restlos wie ein Zauber. Auch unser innerer Sinn ist nicht imstande, sich die Erscheinung in irgend einer Weise zu rekonstruieren, ohne das Licht in seiner vollen Kraft und Tätigkeit wieder anzurufen, da uns in diesem Kreise künstlerischen Schauens außer der Lichtempfindung keine andere Möglichkeit des Bewußtseins der Welt gelassen ist, auch nicht das Bewußtsein, welches uns etwa durch die Gabe des Tastsinnes innewohnt. Was uns die Kunst eines Pieter de Hoogh gibt, ließe sich allenfalls einem Blinden begreiflich machen, nimmermehr aber das, was der Meister von Delft bedeutet.

Mir will es einleuchtend dünken, daß uns unsere Betrachtungen in der Tat auf zwei Möglichkeiten der Stilbildung innerhalb der Malerei geführt haben. Es kann Schöpfer in dieser Kunst geben, welche vermöge ihrer zeichnerischen Fähigkeiten die Welt sozusagen vor unseren Augen erschaffen, in Luft und Wasser und Erde scheiden und mit unendlichen Einzel-

heiten erfüllen, und die dann erst zur Belebung und Beseelung das Licht in diese Schöpfung leiten und über alles ausgießen. Das Kunstevangelium der anderen jedoch beginnt mit den Worten: „Im Anfang war das Licht!“ Und an ihrem ersten Schöpfungstage heißt es: „Es werde Licht! Und es ward Licht — und aus dem Lichte ward so die Welt“. Von Meisterwerken der letzteren Art, etwa den Rembrandtschen, sollte man nicht sagen, wie es gewöhnlich geschieht, daß man hier alles in Licht „aufgelöst“ sieht, sondern daß man die Erscheinung aus Licht erschaffen schaut, was psychologisch und ästhetisch bei weitem richtiger wäre.

Es handelt sich bei diesen Untersuchungen nicht allein um technische Fragen, sondern mit diesen zugleich um ästhetische von weittragender Wichtigkeit. Wir konnten die Beobachtung machen, daß jene Meister, die wir zeichnender und raumgestaltender Behandlung sich widmen sehen, zu poetischen Auffassungen neigen. Es liegt die Annahme gewiß nicht so fern, daß dieser dichterische Zug in ihrem künstlerischen Charakter mit jener Behandlungsart in einem inneren Zusammenhang steht, und daß die letztere für den ersteren als die passendste Ausdrucksmöglichkeit zu gelten hat. Wendet sich doch diese Art des Gestaltens an innere Empfindungen und Vorstellungsarten des Menschen, die nicht bloß durch das Licht als einzige Form der Erkenntnis in uns genährt werden. Alles, was unser Bewußtsein der Außenwelt auch durch den Tastsinn im Leben erfährt, kann uns durch den Anblick solcher Bilder wachgerufen werden, ohne daß wir es wissen und ohne daß dieser andere Sinn dabei gerade in Tätigkeit versetzt werden brauche. Denn vor allem ist mit der Form unserer Vorstellung, die wir Raum nennen, diejenige der Zeit eng verknüpft, so daß uns bei Anblick eines Räumlichen durch leicht begreifliche Ideenassoziationen Begriffe des Zeitlichen nahegelegt werden. Wenn uns bei einer Landschaft Ruisdaels eine weite Raumvertiefung über eine Ebene bis zu verschwimmendem Horizont die Empfindung des Unendlichen wachgerufen wird, ist wohl kaum zu leugnen, daß innerhalb dieser Empfindung räumliches und zeitliches Vorstellen gleich stark beteiligt sind,

wie denn überhaupt im Begriff der Unendlichkeit beide Vorstellungen ganz unlöslich verbunden sind. Und wenn wir in Pieter de Hooghschen traulichen Interieurs Personen von einem eng begrenzten Raum in einen anderen sich bewegen sehen, ja in allen Details der Umgebung von ihren Lebensumständen in Schilderungen epischer Breite unterrichtet werden, dann ist es kaum anders denkbar, als daß in uns unwillkürlich der Begriff des zeitlichen Handelns dieser Leute in diesen Räumen erweckt wird und die Art des künstlerischen Eindrucks dieser Bilder entschieden mitbestimmt. Die Möglichkeit der Verschmelzung des Poetischen mit dem Bildnerischen ist so ohne Zweifel erst dadurch gegeben, daß auf diese Weise ein Schauen und durch dasselbe in uns Empfindungen geweckt werden, welche über den Kreis derjenigen hinausliegen, die uns das Licht allein als Form der Erkenntnis hervorruft. Andererseits dürfen wir daraus den Schluß ziehen, daß bei solchen Meistern — man könnte auch aus anderen Kunstperioden und Schulen überraschende Beispiele heranziehen — das Hineinbeziehen des Poetischen in das Bildnerische nicht verdammenswerte Willkür ist, sondern aus Eigentümlichkeiten eben dieser Technik seine Rechtfertigung und Erklärung findet.

Dem Ruisdael als Dichter stellte ich den Stimmungsmaler van Goyen gegenüber. Den zur Poesie geneigten, jedenfalls befähigten zeichnenden und raumgestaltenden Künstlern möchte ich überhaupt die rein malerische Richtung als eine zum Metaphysischen veranlagte entgegensetzen. Natürlich nicht im Sinne des Philosophischen. Es ist ein Streben auf das Wesen der Dinge, welches unabhängiger von Raum und Zeit sich offenbare, das uns in solchen Künstlern entgegentritt. Schon bei Frans Hals sehen wir das ganze inhaltreiche Schaffen eines langen Künstlerlebens sich immer mehr und immer erfolgreicher abmühen, den Charakter und das Wesen individueller Menschen zu erkennen und in seiner Reinheit, ja schließlich geisterhaften Nacktheit zu ergründen und darzustellen. Was ist die „Stimmung“ in den Landschaften van Goyens und seiner Gesinnungsgenossen anders als ein Auf-

lösen der eigenen Seele in der Allheit der Natur, die in verwandtem Gefühlsinhalt vor uns zu liegen scheint, als ein mystisches Sich-eins-empfinden mit derselben, welches metaphysischem Bewußtsein gleichkommt. Von Rembrandtschen Eindrücken, die im höchsten Grade metaphysische Ahnungen bedeuten, soll im nächsten Kapitel die Rede sein.

Findet sich auch für diese Art künstlerischen Wesens in der Eigentümlichkeit der Technik Aufklärung? Es ist zunächst sehr auffallend, daß wir bei Werken unserer ersten Richtung uns sozusagen das Licht fortdenken konnten und dann immer noch gewisse, davon unabhängige Vorstellungen der Erscheinungen unserem inneren Sinn verblieben. Bei Schöpfungen der zweiten, der malerischen Richtung versinkt, wie wir sahen, für unsere äußere und innere Anschauung, die in diesem Falle ausschließlich nur vom Sinne des Auges abhängig war, ohne daß andere Erkenntnismöglichkeiten in uns angerufen waren, — es versinkt dann die Welt als Vorstellung in ein Nichts. Das Licht allein war Träger und bedingende Erscheinung, das Licht, oder besser gesagt das Helldunkel, da das Licht uns nur erkennbar ist in seinem Verhältnis zum Finsteren. Licht und Helldunkel also können nur allein auch die Vermittler des Wesensausdrucks gewesen sein.

Wie liegt das in den Eigentümlichkeiten der malerischen Prinzipien begründet? Ich rufe wieder Goethe an. In der Farbenlehre (5. Abteilung, § 744) heißt es:

„Wir fanden einen uranfänglichen ungeheuren Gegensatz von Licht und Finsternis, den man allgemein durch Licht und Nichtlicht ausdrücken kann: wir suchten denselben zu vermitteln und dadurch die sichtbare Welt aus Licht, Schatten und Farbe herauszubilden".

Da der Sinn des Auges bei solcher Kunst allein der Vermittler der Erscheinung ist und alle anderen Empfindungen bei völliger Hingabe an Werke derselben schweigen, erschauen wir wirklich teilnehmend das Geheimnis der Schöpfung der Erscheinungswelt und erhalten durch die Eindrücke von „Totalität", wie wir es bei Jan van der Meer in so hervorragender Weise sahen, zugleich unwillkürlich das volle, beglückende

Bewußtsein der harmonischen Einheit der Vielheit und Verschiedenheit dieser Erscheinungen. Von solchem ästhetischen Bewußtsein, diesem innersten Gefühl, sagte schon der jugendliche Goethe (in dem Aufsatze: „Nach Falconet und über Falconet") ganz direkt und unbedingt das schöne weittragende Wort: „Das Gefühl ist die Harmonie und vice versa". In geistvoller Weise führte der Dichter schon an dieser Stelle aus, daß für den bildenden Künstler das Licht und seine Wiedergabe das letzte und höchste Mittel des Ausdrucks solchen Gefühls sei, weshalb er Rembrandt aufs höchste feiert. Die ästhetische Weltanschauung, so bekennt er damals schon, ist Bewußtsein der Einheit mit der Welt, und die reinste ästhetische Anschauung der Dinge bringt es soweit, daß die Dinge, wie er eben dort sagt, „endlich Du selbst werden". Welche Perspektiven eröffnen solche Aussprüche auf die gesamte indogermanische Weltanschauung von indischer Weisheit über deutsche Mystiker des Mittelalters zu Schopenhauer! Welche Aufklärung enthalten sie für das Wesen germanischer Kunst! Und wie erfreulich ist es, daß dieser Zusammenhang unserer ästhetischen Betrachtung mit den Tiefen des Denkens und Fühlens gesichert und sozusagen auf naturwissenschaftliche Formen zurückgeführt werden kann, indem wir, wie schon im vorigen Kapitel zu zeigen versucht, jene mystischsten, kaum zu definierenden Bedürfnisse unseres Seins mit einfachen, unserer organischen Natur gemäßen psychologischen und physiologischen Gesetzen im Einklang sehen. „Wird nun die Farbentotalität von außen dem Auge als Objekt gebracht, so ist sie ihm erfreulich, weil ihm die Summe seiner eigenen Tätigkeit als Realität entgegenkommt." (Farbenlehre, 6. Abteilung, § 808.) Und „wir erinnern uns", so meint Goethe (in der Einleitung zur Farbenlehre), „der Worte eines alten Mystikers, die wir in deutschen Reimen folgendermaßen ausdrücken möchten:

«Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?»

Daß die Erscheinung in Wahrheit unsere Vorstellung, kann durch künstlerisches Bilden zu klarster Erkenntnis gebracht werden; daß unser innerstes Wesen vom innersten Wesen alles Seins nichts Verschiedenes sei, ließe sich so durch die Möglichkeit ästhetischen Schauens verdeutlichen. Und indem wir im ästhetischen Moment auf diese Weise teilhaben am Wesen aller Dinge, vermögen wir schauend alles Wesens webendes Leben mitzuerleben."

„Alles, was erscheinen, was uns als ein Phänomen begegnen soll, muß entweder eine ursprüngliche Entzweiung, die einer Vereinigung fähig ist, oder eine ursprüngliche Einheit, die zur Entzweiung gelangen könne, andeuten, und sich auf eine solche Weise darstellen. Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind." (5. Abteilung, § 739.)

Weshalb wir im Helldunkel ein höchstes Ausdrucksmittel zu erblicken haben, findet in solchen Worten nach allem Vorangegangenen im tiefsten Grunde seine Erklärung.

Und wenn ich schließlich noch die beiden Paragraphen hinzufüge:

„Wurden wir vorher bei dem Beschauen einzelner Farben gewissermaßen pathologisch affiziert, indem wir zu einzelnen Empfindungen fortgerissen, uns bald lebhaft und strebend, bald weich und sehnend, bald zum Edlen emporgehoben, bald zum Gemeinen herabgezogen fühlten, so führt uns das Bedürfnis nach Totalität, welches unserem Organ eingeboren ist, aus dieser Beschränkung heraus: es setzt sich selbst in Freiheit, indem es den Gegensatz des ihm aufgedrungenen Einzelnen und somit eine befriedigende Ganzheit hervorbringt". (§ 812.)

„So einfach also diese eigentlich harmonischen Gegensätze sind, welche uns in dem engen Kreise gegeben werden, so wichtig ist der Wink, daß uns die Natur durch Totalität zur Freiheit heraufzuheben angelegt ist, und daß wir diesmal eine Naturerscheinung zum ästhetischen Gebrauch unmittelbar überliefert erhalten." (§ 813.) —

Wenn wir schließlich noch diese Worte bedenken, so bedarf es nun keiner weiteren Ausführungen mehr, um zu erkennen, daß uns im farbigen Helldunkel nicht nur ein höchstes Ausdrucksmittel an die Hand gegeben ist, sondern zugleich eine Möglichkeit höchster ästhetischer Stilbildung. Und wir verstehen, weshalb vollendete Werke malerischen Stils denselben Anspruch auf die Bezeichnung klassisch erheben können, wie irgend solche formalen Schönheitsprinzipes der antiken oder der italienischen Kunst. Wie man denn auch wohl zugeben muß, daß das Letzte und Höchste, was im ästhetischen Sinne alle vollendeten Künste leisten, so verschieden auch ihre Mittel und ihre Ausdruckssphären sind, ein Gleiches ist: womit ich zu den am Beginn dieses „Zwischenwortes" ausgesprochenen Ansichten zurückkehre. —

Es ist einleuchtend, daß von einem strengeren Standpunkt der Malerei aus unsere, als zweite bezeichnete Richtung eben die rein malerische, eine höhere Vollendung bedeutet der ersten gegenüber. Indem ich die eine Richtung der anderen entgegenstellte behufs schärferer Charakterisierung der Künstlerpersönlichkeiten, geschah es natürlich keineswegs zu dem Ende, einen Zwiespalt in der holländischen Kunst zu konstatieren. Wir haben eben nur zwei Stilmöglichkeiten in einer und derselben Absicht darin zu erkennen. Die umgebende Welt der Erscheinungen in ihrer vielfachen Mannigfaltigkeit mit liebevoller Naturtreue zu schildern und sie durch das Einigungsmittel des Lichtes zu verbinden, ist das Bestreben aller holländischen Kunst. Die Meister erster Richtung tun dies, indem sie sich des Lichtes oder der Beleuchtung in vielfacher und ausdrucksvoller Weise als eines bedeutenden kompositionellen Faktors bedienen, damit jedoch, vom strengen Standpunkt des Malerischen aus betrachtet, eine relativ primitivere Art vertreten. Die zweite Richtung, kühner und folgerichtiger, geht weiter und erkennt in dem Lichte überhaupt das uranfängliche Grundprinzip an und macht aus ihm die Bedingung der ganzen technischen Ausführung und ästhetischen Erscheinung. Sieht man näher zu, so könnte man auch in dieser letzten Richtung wiederum zwei Möglichkeiten unter-

scheiden: die eine rechnet mit der Atmosphäre, insofern sie sich zu feuchtem, stark auf die sichtbare Erscheinung der Gegenstände einwirkenden Dunst verdichtet hat als dem ersten Medium, in dem sich das Licht offenbart; die andere, reine und klare Luft voraussetzend, läßt ungehindert das Licht seine farbenzeugende Verbindung mit dem Dunklen eingehen. Die eine führt zur Tonmalerei, die andere ergeht sich in Farbenspielen; für die eine wäre Jan van Goyen, für die andere der Meister von Delft als Beispiel zu nennen.

Für jene Auffassung des Verhältnisses unserer beiden hauptsächlichen Richtungen spricht auch die Betrachtung der historischen Entwicklung der holländischen, überhaupt der niederländischen Kunst. Schon in den Anfängen sieht man das Problem des Lichtes angedeutet, ja schon entschieden ausgesprochen und verfolgt, und zwar zunächst in der, sich mit dem Zeichnerischen verbindenden Weise. Man betrachte sich das beleuchtete Interieur, in welches Jan van Eyck auf seinem, jetzt in London befindlichen Bilde das von ihm zu porträtierende Ehepaar Arnolfini gestellt hat, und man wird finden, daß in diesem kleinen köstlichen Werke des Mitbegründers der niederländischen Kunst schon eigentlich der ganze Pieter de Hoogh versteckt ist. Ist nicht in dem berühmten Bilde der Anbetung des Lammes in Sankt Bavo zu Gent die, im Karfreitagszauber vor uns sich ausbreitende Aue mit dem sanft schimmernden Lichte, das über tausend Einzelheiten der blühenden Natur gleitet, schon die Möglichkeit der landschaftlichen Schilderungen Jacobs van Ruisdael und Paul Potters angedeutet? Wie bedeutend trägt schon das Licht zur Wirkung bei auf dem Bilde der Madonna mit dem Kanonikus im Museum zu Brügge! Ja, in diesem Werke Jans van Eyck ist schon fast etwas wie eine Ahnung der Möglichkeit unserer zweiten Richtung holländischer Malerei zu verspüren: das Licht dringt, durch Butzenfenster ein wenig gedämpft, in ein romanisches Kircheninnere ein, das wir wohl als eine Krypta anzusehen haben, und geht dort mit dem, solchen Räumen eigentümlichen geheimnisvollen Düster ein förmliches Helldunkelspiel ein, das besonders auf dem Antlitz der Maria, wo die Hauptmasse

des Lichtes konzentriert ist, schon entschieden und bedeutend erscheint, — falls uns nicht spätere Veränderungen, die mit dem nicht mehr intakten Bilde vorgenommen sind, hier täuschen. — Sicher aber ist die bekannte Tatsache, daß zwei wichtige Meister aus der Nachfolge der van Eyck sich mit vollem Bewußtsein den künstlerischen Fragen der Lichtwiedergabe zugewandt haben, Dierk Bouts und Gerard David: und zwar schon ersichtlich im Sinne der zweiten Richtung, während andere Meister des Jahrhunderts, wie z. B. Roger van der Weyden, sich mehr zur Aufgabe der Ausbildung des Zeichnerischen wandten und zugleich des Raumgestaltenden (wie es besonders in dem schönen Bilde der Sakramentenscenen in der geräumigen Kirche von der Hand dieses Meisters im Antwerpener Museum auffällt). Bouts beschäftigt sich bekanntlich mit Vorliebe mit dem Problem der Erzeugung reicher Farben durch die Einwirkung des Lichtes, wozu er das naheliegendste und auffallendste Naturphänomen der Abendbeleuchtung bei strahlend untergehender Sonne benutzt. Und bei Gerard David spricht man mit Recht schon ganz direkt von einer Modellierung durch entschiedenes Helldunkel, dieses allerdings in hervorragender Weise nur in Betreff seiner Gestalten, während man ihn im Landschaftlichen noch als den höchst sorgfältig und liebevoll detaillierenden Zeichner tätig sieht. In der Landschaft tut dann einen entscheidenden Schritt in der malerischen Richtung vorwärts derjenige Meister, der überhaupt wohl als der erste reine Landschafter zu verstehen ist: Joachim Patinier. Ich berufe mich in dieser Auffassung besonders auf ein Bild desselben in der National-Gallery zu London (Nr. 1298), welches, bis jetzt meines Wissens im allgemeinen noch wenig gewürdigt, mir sehr wichtig zu sein scheint. Dasselbe ist bei vollständig nebensächlicher Staffage durchaus als reine Landschaft zu nehmen: es zeigt eine weite Gebirgsscenerie mit durchfließendem Strom. In üblicher Weise sind die hinteren Gründe in intensiver blauer Färbung gehalten, während die näheren Bodenpartien einheitliches Gelb, Graugelb und Braungelb zeigen. Auf den harmonischen Einklang dieser beiden Farben Blau und Gelb ist nun aber

in unverkennbarer Absicht der Eindruck des ganzen Bildes gestimmt nach dem Prinzip der Vereinfachung, in weiser Wahl der Nuancen und mit malerischer Abtönung im einzelnen bei herrschendem köstlichem duftigem Blau, das in Abschattierungen vom hellen weißlichen Lichtblau zu sanftem Ultramarin und dunklerem Grünblau und Schieferblau sich bewegt, welche Töne an vielen Stellen in einem direkten Wechsel- und Abhängigkeitsverhältnis zur Licht- und Schattenverteilung stehen. Obgleich in mancher Hinsicht dieses Werk noch eine, durch die Zeit der Entstehung bedingte Gebundenheit aufweist, entdeckt doch derjenige, welcher es mit den Augen der ein Jahrhundert später vollendeten malerischen Kunst betrachtet, sehr überraschende Keime von Möglichkeiten, die dann durch Maler wie Jan van der Meer van Delft zur freiesten Entfaltung gelangt sind.

Die engere Heimat Patiniers, die südlichen Niederlande, nahmen an der weiteren Entwicklung der malerischen Kunst in unserem Sinne weder in der einen noch der anderen Richtung im allgemeinen mehr Anteil. Die Ausbildung andersgearteter nationaler Eigentümlichkeiten, der Einfluß ihrer besonderen politischen und religiösen Entwicklung, die damit zusammenhängende Neigung zu südlichen Vorbildern, alles das bildete die Kunst aus, die am besten mit den Namen Rubens und van Dyck gekennzeichnet wird, und die eine besondere andere Welt ausmacht, verschieden von derjenigen der Rembrandt, Hals, Ruisdael und Jan van der Meer und ihren Genossen. Jedoch auch in den flämischen Landen lassen sich im 17. Jahrhundert noch einzelne Erscheinungen erkennen, die ein Sichbesinnen auf alte Richtungen in der Kunst, die ursprünglich beiden Teilen der Niederlande gemeinsam waren, andeuten; wie denn in dieser Hinsicht z. B. die feine Art der Behandlung belichteter Landschaften beim jüngeren Teniers als Hintergrund zu seinen Bildern zu denken gibt. Die eigentliche Vollendung aber geschieht in Holland. Daß die beiden Künstler, die wir in der van Eyck-Schule die ersten entscheidenden Schritte vorwärts tun sehen, nachdem der große Meister Jan schon die Richtung angegeben, daß Bouts und David geborene

Holländer waren, ist so nicht als bedeutungsloser Zufall anzusehen. Wie sich dann auf holländischem Boden das Problem der Lichtbehandlung immer weiter entwickelt hat, wie unter den einzelnen Meistern die einen mehr zu der von mir sogenannten ersten Richtung, die anderen zu der zweiten geneigt haben, je nach ihrer persönlichen Veranlagung, bis die Entwicklung auf den Höhen anlangte, welche durch die Künstler angezeigt sind, die wir im vorliegenden Buche betrachten, und von denen aus wir erst diese Einsicht in das Wesen der niederländischen Kunst und ihrer Möglichkeiten zu gewinnen versucht haben, das alles ließe sich wohl im einzelnen untersuchen und schildern, würde aber eine besondere Arbeit beanspruchen. Erschwert würde diese Arbeit, wie denn überhaupt auch die scharfe Trennung meiner beiden Richtungen bei gewissen Gruppen weniger bedeutender Künstler erstens durch den Umstand, daß wir so abgesonderte, deutlich unterschiedene Schulzusammenhänge wie in der italienischen Kunst in Holland in dem Maße nicht konstatieren können, zweitens durch die Tatsache, daß eben manche der kleineren Künstler einen nicht so ausgeprägten Charakter besaßen, daß sie sich unbedingt entweder zu der ersten oder aber zu der zweiten Richtung bekannten, wie es die großen Meister getan haben, die ich im Vorliegenden betrachtet, und die eben wegen ihrer Eigenarten einzig und allein befähigt sind, uns Aufschlüsse über das Wesen ihrer heimischen Kunst als deren Hauptvertreter zu geben.

Daß etwa die Architekturmaler, die Berck-Heyde, Jan van der Heyde u. s. w., unbedenklich sich zur Richtung der zeichnenden und raumgestaltenden Technik bekannten, ist fraglos einleuchtend und naturgemäß; daß das Gros aller der vielen Trabanten, die sich um Rembrandt scharten, zur zweiten, der rein malerischen Richtung zu zählen ist, erscheint verständlich. Bei anderen der kleinen Meister jedoch, wie etwa bei Wouwerman, wird man zu Zweifeln kommen, wie man sich ihr Verhältnis zu unseren beiden Hauptrichtungen denken soll, da sie sich zu wenig ausgesprochen zu einer derselben bekennen. Dabei ist zu bedenken, daß auch in Holland

italienische Einflüsse ja keineswegs vollständig ausgeschlossen waren, dieselben im Gegenteil in Utrecht sogar ein wichtiges Bollwerk im Bezirk der holländischen Nationalität hatten.

Die holländische Kunstgeschichte nach dem Prinzip der Einteilung in lokale Schulen zu behandeln, die nach Landschaften nicht nur, sondern gar nach Städten und Städtchen genannt werden dürften, wie in Italien, ist nicht wohl durchzuführen. Bei den geringen Entfernungen im Ländchen, bei der Geschlossenheit und Gemeinsamkeit des Lebens war die Möglichkeit, ja die unabweisbare Notwendigkeit fortwährender gegenseitiger Beeinflussung, Wechselwirkung und Durchdringung gegeben. Dennoch ließen sich vielleicht für einige Städte hie und da besondere Eigentümlichkeiten auffinden, die etwas mehr als bloße Zufälligkeiten sind, wie denn die landschaftliche Lage Haarlems in den Söhnen dieser Stadt besonders leicht den Hang zum Unendlichen im Eindruck des Raumes und der Ferne, wie wir es in vielen Werken Ruisdaels und in den Bildern des älteren Haarlemer Namensvetters des Delftschen van der Meer erkennen, erweckt haben mag; wie denn in Leyden und noch mehr in Amsterdam, den Heimatstädten Rembrandts, die größere Nähe der, so starken Einfluß auf die Atmosphäre ausübenden Zuidersee die malerischen Augen besonders beeinflußt haben mag. Und läßt nicht der feine Kolorist und vorzüglich Blaumaler Jan van der Meer van Delft unwillkürlich daran denken, daß seine Heimatstadt der Sitz eines weltberühmten Kunstgewerbes war, das seine Reize hauptsächlich aus koloristischen Wirkungen des Blaus entwickelt?

Im allgemeinen jedoch, wie gesagt, wird man sich begnügen müssen, die Möglichkeiten und damit die Richtungen innerhalb der holländischen Kunst sich aus stilistischen und ästhetischen Untersuchungen klar zu machen, ohne zugleich mit diesen, wie in Italien, scharfe lokale Abgrenzungen machen zu können.

Was die historische Entwicklung anbetrifft, so sei noch darauf hingewiesen, daß, wo immer früher wie in Holland die Kunst schon zur Lichtmalerei geneigt hatte, solche Ansätze sich nicht nur wie Vorahnungen der Vollendung aller

Malerkunst in Holland ansehen, sondern daß sich von ihnen jedesmal ganz deutliche Übergänge zu derselben nachweisen lassen. Es ist ja bekannt, daß von Matthias Grünewaldt bis zu Rembrandt eine lückenlose Kette direkter Schulzusammenhänge, deren wichtigstes Glied Adam Elsheimer hieß, bestand; und ebenso weiß man Künstler anzugeben, wie u. a. etwa Jan Gossart, genannt Mabuse, welche die Errungenschaften Lionardos da Vinci zum Norden getragen haben. Schon bei Gerard David darf man ja doch wohl persönlich empfangene Anregungen von der Kunst dieses großen Italieners annehmen. Und ob nicht schießlich auch Rembrandt auf irgend eine Weise nähere Kenntnis vom genialen Tintoretto, den gerade er besonders tief zu würdigen veranlagt war, gehabt? Eine schwer mit Sicherheit zu beantwortende Frage, die aber doch bei mehr als einem Werke nicht ganz abzuweisen sein dürfte.

Mir unbegreiflicherweise will Fromentin, sonst ein Kenner niederländischer Kunst, Rembrandt von dem, wie er meint, einheitlichen Stil der holländischen Kunst ausnehmen. Da er auch sonst mit meiner Auffassung, die ich im Vorangegangenen zu entwickeln versucht, im Widerspruch ist, sei er wörtlich angeführt: „Si l'on écarte Rembrandt, qui fait exception chez lui comme ailleurs, en son temps comme dans tous les temps, vous n'apercevez qu'un style et qu'une méthode dans les ateliers de la Hollande". . . . „La base de ce style sincère et le premier effet de cette probité, c'est le dessin, le parfait dessin. Tout peintre hollandais qui ne dessine pas irréprochablement est à dédaigner." Und die allgemeine Behauptung: „Tout objet, grâce à l'intérêt qu'il offre doit être examiné dans sa forme et dessine avant d'être peint". („Les Maîtres d'autrefois", pag. 178 ff.) Derartige Beurteilungen einer künstlerischen Schule aufzustellen, dabei aber den Hauptmeister derselben ausnehmen wollen, erscheint mir bedenklich und dürfte allein schon hinreichen, der Meinung Fromentins gegenüber mißtrauisch zu machen. Mich will überhaupt bedünken, daß neben vielem Geistreichen sein Buch auch sehr vage und verständnislose Behauptungen und manche tendenziösen Entstellungen enthält, zu denen er durch seine eigene Stellung im Streite

der Pariser Kunstansichten seiner Zeit veranlaßt wurde. Im Gegensatz zu ihm sehe ich also neben einer zeichnerischen, raumgestaltenden Richtung in der holländischen Kunst eine andere, rein malerische, welch letztere nicht das zeichnerische Sehen mehr zur Basis hat, sondern das unbegrenzte Licht als Erkenntnisform in seiner, die Erscheinungen schaffenden Kraft. Beide Richtungen erkenne ich als zwei Möglichkeiten, das Licht als Einheitsprinzip künstlerischer Darstellung zu verwenden, dabei der zweiten Richtung vom Standpunkte der Malerei aus die höhere Vollendung zuerkennend und dieselbe schon im innersten Prinzip, im Gegensatze zu Fromentin, als von allem Zeichnerischen vollständig unabhängige ansehend. Rembrandt aber ist, meiner Meinung nach, gar nicht anders zu erfassen als im innigen Zusammenhang mit der ganzen Schule seines Landes, deren Mittelpunkt er ist. Ja, ich sehe in ihm den eigentlichen Brennpunkt, in den alle Strahlen, die vor ihm einzeln strömten, münden, und von dem wiederum alle Strahlen in vielen Richtungen ausströmen. Ich habe ihn nicht an die Spitze meiner Arbeit gesetzt, weil ich es für lehrreicher und überdies leichter hielt, die wichtigsten dieser einzelnen Strahlen, sei es, daß dieselben schon zeitlich vor ihm auftauchen und auf ihn zulaufen oder von ihm erst ausgehen, jeden für sich zu betrachten. Das Verständnis der einzelnen Strahlen wird das Verständnis des leuchtenden Brennpunktes erleichtern. Ich behaupte, daß alles, was wir an Möglichkeiten und Richtungen innerhalb der holländischen Kunst in einzelnen begabten Meistern getrennt verkörpert fanden, in Rembrandts Schaffen vereint zu erkennen ist, wo alles, dank unermeßlicher Schöpferkraft höchsten Genies, zu einer allumfassenden, ausdrucksreichsten und gewaltigen Kunst vereinigt wurde.

IV. Kapitel.

Rembrandt.

Den Umfang der Bedeutung dieses Künstlers messen zu wollen, ist nicht das Vorgeben der folgenden Untersuchung. Sie möchte von den im Vorangegangenen gewonnenen Gesichtspunkten aus in allgemeinen Zügen die Stileigentümlichkeiten Rembrandts betrachten. Wenn es dabei gelingen sollte, in das Wunderreich dieses Genius einige Stollen tiefer zu treiben, in diesen geheimnisvollen, kunstgeschaffenen Welten einen weiteren Umkreis mit dem Lichtlein ästhetischer und stilistischer Betrachtung zu erleuchten, und überdies seinen naturgewaltigen Zusammenhang mit den kleinen Reichen, die sich in historischen Zusammenhängen in allen Richtungen um ihn gruppieren, und von denen wir die wichtigsten vorher betrachtet haben, anschaulich zu machen, so wird der Zweck dieses Kapitels erfüllt sein.

Wie schon ausgesprochen, glaube ich in Rembrandts Schaffen alles das vereint zu sehen, was wir getrennt in den übrigen Meistern seines Stammes, sei es vor ihm, sei es nach ihm als Einzelrichtungen erkennen. Das Streben nach Charakteristik, die poetischen Regungen, die seelenvollen Stimmungen, der Drang nach dem Schauen von Weltenharmonien im ästhetisch-sinnlichen Bilde, der Sinn für die Mannigfaltigkeit und Bewegtheit innerhalb der Allheit und Einheit — alles das liegt auch in seinem Wesen und mächtiger wie in irgend eines Anderen. Und was das Wunderbarste ist: was wir unter

jenen Einzelrichtungen oft als Gegensätze erkennen mußten, ist in ihm verbunden und durch die Kraft des, alles im Innersten verbindenden Genies ausgeglichen. Nicht in jedem einzelnen seiner Werke, aber in der Gesamtheit seines Schaffens, nicht in jeder seiner Lebensperioden, aber im Verlaufe seiner Entwicklung. Seines Wesens Weite zu erfassen, bedarf es der Kenntnis von der Entfaltung desselben.

Die Stilwandlungen Rembrands sind uns heute, vornehmlich durch Bodes Forschungen, vertraut; in dieser Hinsicht also darf die folgende Untersuchung meist auf schon Bekanntes hinweisen. Die ganze Entwicklung bewegt sich, im Sinne meiner Gesichtspunkte gesprochen, durch unsere zwei hauptsächlichen Möglichkeiten oder Richtungen hindurch, und zwar, wie in der Geschichte der niederländischen Kunst überhaupt, bei anfangs vorwiegender ersten, durch diese hindurch zur zweiten bis zu den letzten Konsequenzen derselben; wobei allerdings zu bedenken ist, daß dieser Meister, der Maler par excellence, schon zu Beginn seiner gewaltigen Tätigkeit seine eminente Befähigung zur zweiten Richtung, wodurch er diese ganze Kunst dann überhaupt zu ihrer Vollendung erhob, durchblicken ließ. Je älter er wurde, um so mehr versenkte er sich in seines Wesens Abgründe, um so tiefer wurde seine Kunst. Von dem Poetischen, von dem Charakteristischen und von dem Stimmungsvollen gelangt er immer weiter in ein Metaphysisches; immer höher und höher entschwebt er der Wirklichkeit, um sich in dem unendlichen Äther überwirklicher Wahrheit zu verlieren und Welten zu schaffen, die des innersten Wesens aller Dinge Ausdruck, aber, kraft wunderbarer ästhetischer Stilgesetze, eines höheren Seins Traumbild sind. Wer folgte ihm ganz mit Worten in dieses Reich des Metaphysischen und letzten Ästhetischen? Unaussprechliches spricht sich nicht. Man versteht nur zu gut, warum die meisten seiner Zeitgenossen, die den Jugendlichen noch gefeiert, den Alternden nicht mehr verstanden und ihn in seiner Einsamkeit allein ließen.

Unsere Aufgabe soll es nun sein, zu erfassen, welche Rückschlüsse sich aus den Eigentümlichkeiten seiner Technik

und seines Stils ziehen lassen auf alle diese, seines Wesens Wallungen.

Ein eigentlicher Zeichner der Linie ist Rembrandt nie gewesen. Übrigens keiner seiner Landsleute, selbst Pieter de Hoogh nicht. Wenn ich des letzteren und anderer Stil einen vorwiegend zeichnerischen nannte, tat ich es stets, indem ich das raumgestaltende Element hinzufügte, mit besonderer Betonung desselben. Eine Kunst, die auf dem Linearen basiert, kommt, wenn sie sich zu ästhetischer Vollendung erhebt, zu jener klassischen Schönheitsgestaltung, wie wir sie in der italienischen Malerei des Raffael, des Fra Bartolommeo und des Michelangelo bewundern. Wie weit Rembrandt von einer solchen entfernt war, zeigen am augenfälligsten jene uns erhaltenen Skizzen von seiner Hand nach der Abendmahlkomposition Lionardos da Vinci, die ihm auf irgend eine Weise bekannt geworden ist. Die Linienschönheit und Harmonie des Italieners berücksichtigen diese Blätter des nordischen Meisters nicht nur keineswegs, sondern sie verwandeln sie durch vollständige Regellosigkeit, Eckigkeit, ja Verwirrung ganz in ihr Gegenteil. Dafür aber greifen sie mit Eifer die Bewegungsmotive der Komposition auf und bringen sie mit Hülfe der hier mehr malerisch unregelmäßigen und deshalb der momentanen Beweglichkeit günstigeren Behandlung der Körper zu noch erregterem, leidenschaftlicherem Ausdruck, soweit dies in flüchtigen Skizzen überhaupt möglich. Ist jedoch die Kunst dieses nordischen Meisters darum eine weniger klassische als die irgend eines anderen von denen, die man mit Vorliebe „klassisch“ nennt? Man erzählt*), daß der große deutsche Hellene Winckelmann, der, von überströmendem Gefühl hingerissen, bei dem Anblick des Apollo von Belvedere Tränen der Rührung und Bewunderung vergoß, vor dem Kopf eines alten Mannes von Rembrandt einen ganzen Tag lang in grübelnder Betrachtung verloren blieb. — Keine Kunst

*) Anm. Eduard Kolloff in seinem warmen und geistvollen Aufsatze: „Rembrandts Leben und Werke u. s. w.“ in Friedrich von Raumers Historischem Taschenbuch von 1854.

vermag einer anderen, gleich wahren, wenn auch noch so verschiedenen, ihre Zaubermacht zu nehmen! Falls wir überhaupt empfänglich sind, wird eine jede uns unwiderstehlich fesseln und überwältigen, da sie, wieder sei es gesagt, wenn klassischer Vollendung irgend welcher Art nur einigermaßen sich nähernd, Empfindungen in uns erregt, die über ein begrenztes Persönliches schon weit hinausliegen.

Ein Zeichnerisches läßt sich auch in Rembrandtschen Werken nachweisen, nur nicht eines, das nach Linienschönheit strebt, sondern eines, das erstens auf Raumgestaltung, zweitens auf Betonung und Charakteristik des Körperlichen im Ganzen und in mannigfachen Einzelheiten ausgeht. Ein solches zeichnerisches Element ist uns schon bekannt und in seiner ästhetischen Bedeutung verständlich. Man erinnere sich jenes Verfahrens des kecken und flotten Malers Frans Hals zu gewissen Perioden seines Schaffens, als er voller Bewußtsein und unverdrossenen Fleißes Hunderte von Details an Gewandung und Schmuck seiner Personen bis zu den einzelnen Fäden der geklöppelten Spitzen eines Kinderkleidchens mit sorgfältigem Pinsel zeichnete, im Gegensatz zum breiteren Vortrag, mit dem er Köpfe und Hände behandelte und gar in späteren Zeiten die ganzen Figuren als bewegte Individuen schilderte. Ihm galt es, das Wesen der Einzeldinge und Einzelwesen, hier der leblosen Materie, dort des beseelten Menschen in ihren individuellen Verschiedenheiten und bezeichnenden Bezügen zu charakterisieren. Auch Rembrandt ging auf seiner Suche nach dem Wesen aller Dinge zeitweise, unermüdlich in dieser Weise schaffend, solchen Weges. Betrachten wir nur die meisten Porträts aus der langen Reihe, die er in den 30er Jahren in Amsterdam geschaffen hat! Wie liebevoll, sorgfältig, mit feinem Pinsel sehen wir ihn da sich in Details ergehen, das Stoffliche der Gewänder betonen, die Mannigfaltigkeit der schmückenden Einzelheiten, die Spitzenkragen, die Perlenketten, die Federbüsche und Goldbehänge ausführlich schildern und die Zartheit des Haares und den Wuchs der Bärte sorgfältig wiedergebend. Wie folgt er mit weichem, vertreibendem Pinsel in jenen Zeiten oft allen Rundungen des

Antlitzes, allen leisen Schwellungen der Züge und feinsten Wendungen der Furchen, mit geduldigerem und exakterem Pinsel wie jemals Hals, und kaum weniger sorgfältig wie irgend ein getreuer Detailzeichner unter den damaligen Modeporträtisten. Als ein Einlenken in die einträglichere und ruhmbringendere Richtung der letzteren, etwa eines Thomas de Keyser, als eine Konzession an den Geschmack damaliger, den Kunstmarkt beherrschender vornehmer Kreise in Amsterdam wird diese Periode des Meisters bisweilen aufgefaßt. Eine Verwandtschaft ist nicht zu leugnen; bei einem Rembrandt indessen ist ein solches Schaffen nur als im Zusammenhang mit inneren Bedürfnissen anzusehen. Das Streben nach weitgehender Charakteristik aller dieser Dinge liegt ihm zu Grunde. Daß er schon in diesen frühesten Zeiten Versuche in der rein malerischen Richtung, die er dann später zur Vollendung erhob, anstellte, namentlich in eifrigen, unermüdlichen Studien nach dem eigenen Selbst, beweist eben nur, daß er durch natürliche Anlage dazu bestimmt war, dereinst die Kunst der Malerei zu einer Höhe zu führen, die über jene, noch mit zeichnerischem Vortrage sich bemühende Kunst der Einzelcharakteristik weit hinausragte.

Schon die nächste Periode in seiner Porträtierkunst zeigt einen bemerkenswerten Fortschritt in der malerischen Behandlung, der besonders dadurch interessant ist, daß er im engsten Zusammenhang mit eigener Seelenverfassung steht. Die Vorliebe für die Details, namentlich der Kleidung, verliert sich allmählich und die Aufmerksamkeit richtet sich immer mehr auf die Erscheinung des menschlichen Körpers, insofern er das warme, volle Leben des Sinnlichen ausströmt. Die Behandlung der Haut und des Fleisches findet nun in einer Gruppe von Bildnissen und Studien ihre besondere Berücksichtigung, noch nicht durch eine ausgesprochene ausschließliche Modellierung im Helldunkel, sondern durch eine reiche Vertreibung warmglühender Töne mit zarten, durchschimmernden Farbenschichten und Lasuren. Es sind vornehmlich einige weibliche Bildnisse (wie u. a. jene junge Dame bei der Toilette im Mauritshuis im Haag, Nr. 552, aus dem Besitz von Dr.

Bredius), dann einige Studien nach dem nackten weiblichen Körper, bisweilen als Darstellungen der Susanna, der Danaë oder der Kallisto verwandt, und es sind vor allem Bildnisse seines geliebten Weibes Saskia. Das eheliche Glück mit dieser hatte die Anregung zu allen diesen Werken gegeben. Es sind die Zeugnisse jener kurzen Periode, wo der vom Schicksal viel verfolgte Meister des Lebens Freude hat genießen dürfen; jener Zeit, wo er sich selbst in der Art von Raffaels Castiglione als Weltmann darstellte (Selbstbildnis in der Nationalgalerie zu London), wo er sich kurz vorher mit der jungen Frau Saskia auf dem Knie, an vollbesetzter üppiger Tafel in heiterster Laune des Lebens sinnliche Freuden genießend, verewigt hat. Bode („Studien zur Geschichte der holländischen Malerei", S. 468) macht darauf aufmerksam, daß die männlichen Porträts, die um den Höhepunkt dieser Periode entstanden, weniger gut gelungen sind als die weiblichen, daß sie Kraft vermissen lassen, ja „in ihrer sauberen, fast möchte ich sagen, weiblichen Auffassung und Behandlung den dem männlichen Charakter völlig entsprechenden Ausdruck nicht enthalten". Ich möchte diese Periode und jene Gruppe von Werken die der Freude an der sinnlichen Erscheinung nennen. Für unsere Betrachtung ist es wichtig, daß sich diese Richtung sofort in Veränderungen des Technischen widergespiegelt hat. In jener häufigeren Anwendung von Lasuren und dem Durchschimmernlassen von einzelnen Farbschichten verschiedener warmglühender Tönung, namentlich auf dem weiblichen Körper, wird man dabei an die Malweise des flämischen Nachbarn, Peter Paul Rubens, erinnert, der ja eine solche Technik auf das Feinste durchgebildet hatte zwecks Wiedergabe der sinnlich warmen und weichen Erscheinung des menschlichen Körpers. Freilich, von der jauchzenden Üppigkeit der Rubensschen Gestalten und auch von der schönheitsheiteren Sinnlichkeit einer Tizianschen Venus oder Flora sind die Rembrandtschen Geschöpfe noch entfernt; die Sinnlichkeit ist bei ihm meist doch mehr eine träumerische, zauberhaft singende, wie er denn auch die Farben nicht in voller Sonnenpracht ausstrahlen läßt, sondern sie verhält und

ihre Glut dämpft durch märchenhaft stimmungsvollen Ton. Seine Lichtbehandlung und sein Helldunkel tauchen auch diese Schöpfungen schon in eine Sphäre, die nicht mehr ganz bloß von dieser Welt ist.

Beide bisher betrachteten Richtungen, diejenige der zeichnenden Detailcharakteristik und die der Wiedergabe des sinnlichen Lebens, sind unter sich verwandt. Beide sehen ihre Aufgabe in der charakterisierenden Behandlung der äußeren stofflichen Erscheinung, sei es an der Gewandung, sei es am Körperlichen des Menschen. Es zeigen das auffallend einige Bildnisse und Studien älterer Leute, die in verschiedene Jahre dieser Schaffensperiode, bis etwa 1640, fallen, in der er sich bestrebt, aus der Behandlung der Haut und des Fleisches ein Mittel der Charakterisierung zu machen. An die Stelle der lasierenden Malweise jener weiblichen Geschöpfe tritt hier bisweilen eine Manier, die verwitterten ausgeprägten Züge des Antlitzes und der Hände mit genauester Zeichnung zu schildern und das Runzelige der kräftigen Haut mit pastosem Farbenaufstrich fast plastisch im Relief herauszumodellieren. Einige Bildnisse, die sich in Kassel zusammengefunden haben, seien dafür als Beispiele genannt (Nr. 230, 231, 232 und besonders 233). Solcher pastose Farbenauftrag auf früheren Bildern Rembrandts ist nicht zu verwechseln mit jener pastosen Malweise, deren sich der alte Meister später bedient. Die letztere ist, wie wir noch sehen werden, ganz anderer Art; sie dient rein malerischen Zwecken, während der erstere fast „plastisch“ genannt werden kann und der modellierenden Wiedergabe von Formen hilft, weshalb er zur Darstellung greisenhafter Antlitze mit dicken Furchen und Falten besonders geeignet war und damit unter Umständen ein bedeutendes Mittel der Charakteristik abgeben konnte. Ein ganz überraschendes Beispiel für die Wirksamkeit solcher plastischer Modellierung mit dicker, ganz reliefartiger Farbe behufs Charakterisierung eines Stofflichen in seiner Form, ist jenes Brustbild eines alten Kriegers mit hohem befiedertem Bronzehelm, das sich seit einiger Zeit im Berliner Museum befindet (Nr. 828 N). Der mit getriebenen Ornamenten versehene

Metallhelm ist mit centimeterdicker, gelber hellglänzender Farbe ganz reliefartig plastisch aufgesetzt. Das Feste, Starre der Materie ist dadurch vorzüglich gekennzeichnet und überdies in einen wirkungsvollen Kontrast gebracht worden zu dem darunter befindlichen menschlichen Antlitz, welches seinerseits geistvollerweise in mattem Helldunkel mit feinem vertreibendem Farbenauftrag ausgeführt ist. Der Unterschied zwischen dem leblosen, starren und gleißenden Metall und dem schwermütigen schicksalgezeichneten Menschenantlitz mit dem finsterstillen Ausdruck, in dem ein feines Leben sich regt, hätte in charakteristischerer Weise nicht gegeben werden können.

Diese Art, mit halb zeichnendem, halb plastisch-pastierendem Pinsel körperlichen oder stofflichen Formen zu folgen, ist schon in Rembrandts frühesten Anfängen deutlich ersichtlich, wie ein Blick auf den „Paulus im Gefängnis“ in der Stuttgarter Galerie erkennt. Übrigens läßt sie sich schon bei seinem Lehrer Pieter Lastman und bei seinem Mitschüler Nic. Corn. Moeyaert nachweisen. Die Vermutung, daß von dem letzteren Paul Potter Einflüsse erfahren hat, erhält durch diese Betrachtung eine merkwürdige Beleuchtung.

Wenn wir den jüngeren Rembrandt in kühner Weise den Pinselstock bisweilen in die Malereien, besonders die Studien hineinführen sehen, dann ist auch dieses summarische Verfahren weniger malerischen Absichten gewidmet als demselben Bestreben, einzelne Formen und Massen herauszuheben, Furchen und Falten etwa, oder Haar- und Bartbüschel zu sondern. Schon hier aber muß betont werden, daß alle diese mehr zeichnenden und plastisch-pastierenden Verfahren sich mit der Behandlung des Lichtes in glücklichster Weise verbinden. In welcher Art verstehen wir schon, wenn ich an unsere Kenntnis Paul Potterschen Stils erinnere. Alle diese Details und „Höhungen“ sind ebensoviele Punkte, geeignet, das Spielen und Schimmern des Lichtes und seine auf Einigung des vielfachen Mannigfaltigen zielende Aufgabe zu erleichtern. Ein *rein* malerisches Verfahren, d. h. eines, das aus dem Helldunkel erst die *ganze* Erscheinung zeugend entwickelt, können wir hierin indessen noch nicht sehen.

Mit der Betonung des Stofflichen, des Körperlichen und der Form geht naturgemäß der Sinn für das Räumliche eng zusammen. Wie Rembrandt jene zur Charakteristik benutzt, zieht er aus diesem alle Vorteile, die es zugunsten des Poetischen besitzt. In seinen früheren Schaffensperioden sehen wir ihn entschieden auch auf Raumwirkungen ausgehen.

Ganz allgemein läßt sich sagen, daß der Grund auf Porträts dieser Zeit als eine feste Masse anzusehen ist, welche in verschiedenen Tönen, gelblich, grau, braun, oft olivefarben, entweder heller oder dunkler die Folie abgibt für Kopf und Körper des Dargestellten, der meist von einem Lichtstrahl getroffen durch diesen betont und vom Grund abgehoben ist, so daß oft ein deutlicher Schlagschatten auf den letzteren fällt. Es ist ein großer, wesentlicher Unterschied zwischen dieser Art der Darstellung und derjenigen der späteren Zeit, wo der Grund kein Festes bedeutet, sondern ganz unbestimmt als ein wesenloses Helldunkel erscheint. Indem der Porträtierte in bestimmter Zeichnung und gebundener Behandlung als geschlossene Masse vor einen festen Grund gesetzt wird, erscheint er auch als abgeschlossene, für sich bestehende Persönlichkeit; wie denn auch in der Tat Rembrandts früheres Bestreben im allgemeinen noch mehr auf die abgrenzende Schilderung bestimmter individueller Charaktere ausgeht, von Personen, bei deren Anblick wir die Empfindung eines in räumliche und zeitliche Verhältnisse eingepaßten und eingeschränkten Lebens haben. Die späteren Darstellungen geben uns etwas, das darüber hinausgeht. Auch die meisten Selbstporträts des jüngeren Meisters — allerdings nicht alle — zeigen uns ihn in ähnlicher Behandlung und dementsprechend mit dem Ausdruck einer gewissen Sicherheit und des Selbstbewußtseins in Blick und Haltung, wie einen Mann, der mit Vertrauen auf eigene Kraft und eigenes Können im Leben steht und noch Hoffnungen auf dieses Leben setzt. Wie anders tritt er uns in den Selbstporträts als alter Mann und Greis entgegen!

Es ist einleuchtend, daß solche Eindrücke sehr gefördert werden können, wenn die Porträts nicht nur mit einem

festen Grund versehen werden, sondern sogar mit einer mehr oder minder eingehend geschilderten räumlichen Umgebung, durch die Zutaten eines Tisches, Stuhles oder eines Fensters und wenn gar eine bestimmte Lokalität als Hintergrund gemalt erscheint. Es ist bekannt, wie solche Zutaten auf Porträts in der ersten Hälfte von Rembrandts Tätigkeit recht häufig sind. Als Beispiele für ausführlicher geschilderte Lokale seien die beiden in Kassel aufbewahrten Bildnisse des Dichters I. H. Krul (Nr. 235) und eines Unbekannten (Nr. 239), der im Vorraum eines Hauses an einem Kamin steht, angeführt.

Eine größere Rolle jedoch wie bei Porträts kann der Lokalität natürlich bei historischen Darstellungen zugewiesen werden, wo denn auch der Raum als solcher eine bedeutendere Wirkung entfalten kann. Gleich bei seinem ersten uns bekannten Werke, dem Apostel Paulus, sehen wir Rembrandt die Umgebung, in der sich die Gestalt befindet, den Raum des Gefängnisses mit entschiedener Deutlichkeit schildern und zwar sehr ersichtlich zugunsten des poetischen Eindrucks dieser Komposition. Man vergleiche mit dieser den Apostel Paulus, wie ihn der greise Meister dann viele Jahre später, 1656, gemalt hat auf einem Bilde, das sich jetzt in englischem Privatbesitz befindet (bei Lord Wimborne, Conford Manor; Bodes Rembrandt-Werk, Bd. V, Nr. 382). In Stuttgart sehen wir den Greis in einer Umgebung, die uns nur zu deutlich von seinem schlimmen Schicksal erzählt, das wir poetisch angeregt miterleben. Bei jenem anderen Bilde indessen erblicken wir die Gestalt, zwar auch an einem Schreibtisch, aber im übrigen von raum- und formlosem Helldunkeldämmer umwoben: kein Schicksal, keine tragischen Lebensumstände treten in unser Bewußtsein, sondern nur eine tiefe Seelenstimmung, indem wir mit dem Alten in unendliches Sinnen uns verlieren.

Wie wundervoll poetisch wirken die Innenräume, in denen wir zwei andere sinnende Greise, versunken in Geistestiefen, umgeben von geheimnisvoller Stille beleuchteten Raumes erblicken: auf den berühmten beiden Bildchen der „Philosophen“

im Louvre zu Paris. Es ist hier nicht bloß der Zauber der Beleuchtung, der uns ergreift, es ist auch die Poesie der phantastisch öden Lokale und ihres unheimlichen Raumeindruckes mit der gewundenen alten Treppe, welche den Blick in des dämmerigen Raumes Höhe führt, und mit dem Gang auf dem einen Bilde, welcher in die hinteren Hallen des klosterähnlichen, düsteren, stillen, verlassenen Gebäudes, wo die Geister vergangenen Lebens umzugehen scheinen, blicken läßt. — Solche Räumlichkeiten bei ähnlichen Motiven kehren verschiedentlich wieder. Schon zwei Jahre vor diesen 1633 entstandenen Pariser „Philosophen" stellte er den heiligen Anastasius ähnlich dar (Nationalmuseum zu Stockholm); dann, drei Jahre später, verlegt er die Scene der Heilung von Tobias' blindem Vater in ein verfallenes Bauernhaus ähnlichen räumlichen Eindrucks (Sammlung des Herzogs von Arenberg in Brüssel). In hallenartiger Behausung empfängt der Herr des Weinberges aus dem biblischen Gleichnis seine Arbeiter auf dem Gemälde in der Petersburger Eremitage. Noch im Jahre 1645 bringt er eine andere Scene aus der Tobias-Geschichte in einer den Eindruck des Räumlichen als poesieerweckenden Faktor verwendenden Auffassung: die Scene der Entdeckung des Ziegendiebstahles durch den blinden Alten auf dem Bildchen im Berliner Museum, zu dem als Gegenstück der Traum Josephs ebendort gehört, bei dem jedoch die Lokalität, zwar auch geschildert, hinter der Helldunkelwirkung der wundervollen Lichterscheinung im Eindruck mehr zurücktritt. Ebenfalls klingt diese Richtung noch bedeutend an auf dem kleinen Bildchen der heiligen Familie im Louvre. Daß der Meister jedoch in diesen Jahren schon begann, für solche Vorwürfe nach Lösungen in anderer Richtung zu suchen, dürfte die Radierung (B. 105) beweisen, auf der er im Jahre 1642 das Motiv der Pariser Philosophen wiederholt hat. Es ist noch dasselbe merkwürdige Lokal mit der Treppe, jedoch es kommt in seiner räumlichen und unheimlich poetischen Wirkung als solches hier nicht mehr zur Geltung, da diese fast ganz aufgehoben ist durch finsteres Dunkel, in dem alles unkenntlich verschwindet, so daß nur

der Kontrast zwischen unbestimmter Finsternis und weißer Helle des schräg erleuchteten Fensters als wirkend übrig bleibt, womit der ästhetische Eindruck der Komposition nunmehr auf ein anderes Prinzip gestellt worden ist.

Man erkennt übrigens in diesem Blatte einen heiligen Hieronymus. Wenn wir uns dabei an Dürers Heiligen „im Gehäuse“ erinnert fühlen, ist dies wohl kein Zufall. In solchen Kompositionen Rembrandts, vorzüglich in dem Pariser Bildchen, haben wir zweifellos etwas Verwandtes mit derartigen dürerischen Schöpfungen zu sehen, nur eben eine, im malerischen Sinne gesprochen, weitere Vollendung. Und sehen wir in Mathias Grünewald eine Vorahnung Rembrandts und der ganzen holländischen Lichtkunst, so sollten wir nicht vergessen, daß auch die von uns sogenannte erste Richtung der letzteren, die zeichnerische und raumgestaltende in der stammverwandten deutschen Kunst durchaus vorgebildet war.

Das wirkungsvollste Beispiel für die Macht einer bedeutenden Raumgestaltung in Rembrandts Schaffen ist vielleicht die Komposition des „Simeon im Tempel“ vom Jahre 1631 (Mauritshuis im Haag). An Dimension gehört es mit zu den kleinsten Werken des Meisters. Welcher Raum aber ist auf diese geringe Fläche gezaubert! Wie feierlich erheben sich die Säulen und Gewölbe, wie majestätisch schwebt der mächtige Baldachin im hohen Raum über der großen Treppe! Viele Gestalten, auf die verschiedenen Standpunkte verteilt, beleben den Raum in die Tiefe und in die Höhe und drücken ein mannigfaches Leben aus, welches um die Hauptscene wogt, wo ein uralter Greis ein neugeboren Kind liebkost, — eine Handlung, die hier fast wie eine Allegorie erscheint auf den Zusammenhang von Werden und Vergehen innerhalb des in Zeit und Raum wogenden immerwährenden Lebens. Die Haltung der Hauptpersonen, vornehmlich die des Hohenpriesters im langen Talare, folgt der Höhenrichtung der Architektur, einstimmend in den Klang der Feierlichkeit einer bedeutsamen Handlung in geheiligtem Raum. — Ähnlich ist die Wirkung auf dem Bilde der Ehebrecherin vor

Christus, welche Scene Rembrandt auch in ein mannigfach mit Personen belebtes, grandioses, fast an die Wirkung der Peterskirche erinnerndes Tempelinnere verlegt hat. Zwar läßt das Helldunkel die Architektur hier noch etwas mehr ins Unbestimmte verschwimmen, dennoch ist der Raumeindruck unsagbar großartig gewahrt, ja, durch das Unbestimmte der seitlichen, von dem beleuchteten Mittelpunkt entfernten Teile mit der Stimmung des Unendlichen verknüpft. Die Ausführung in der Mitte noch wie beim Haager Simeon zeichnend und sorgfältig, so daß die Datierung 1644 fast überrascht, da diese Tafel mit der Haager in der Tat die nächste Verwandtschaft aufweist. Wie auch hier die Linie des in schlicht-großartiger Würde aufrecht stehenden Christus von den ragenden Säulen aufgenommen und weiter in die Höhe geführt wird in kompositionell äußerst wirkungsvoller Betonung der feierlichen Haltung, darf nicht unerwähnt bleiben.

Zwei Jahre später, 1646, malte er ein kleines Bild, das in sehr eigenartiger Weise wie ein Übergang von derartigen früheren Lösungen solcher Vorwürfe zur späteren Richtung erscheint. Um die Scene der heiligen Familie, die unter dem Namen der „Holzhackerfamilie“ in Kassel bekannt ist, sieht man eine prosceniumartige Umrahmung mit einem zurückgeschlagenen roten Vorhang gemalt, und zwar in einer zeichnerischen, ja plastisch herausarbeitenden Art, während das Bild selbst schon in rein malerischem Vortrag gehalten ist mit warm-glühendem farbigen Helldunkel. Der Eindruck des Ganzen ist derart, daß der Beschauer jene Bühnenumrahmung mit in die Wirklichkeit einbezieht, in der er sich als erwartender Zuschauer selbst zu befinden wähnt, während er das hinter dem augenblicklich geöffneten Vorhang sichtbare Bild nur wie eine ausschließlich dem reinen Sinne des Auges vorgezauberte Vision empfindet. Man wird sich ähnlicher Auffassung und Behandlung erinnern, die wir in eigenartiger Weise bei Landschaftsbildern Aelbert Cuyps fanden.

Aus späteren Schaffensperioden sind für die Raumverdeutlichung wohl nur zwei auffallende Beispiele anzuführen. Das erste ist das weltberühmte Bild der „Staalmeesters“ vom

Jahre 1661 in Amsterdam, welches die höchste Vollendung jener Porträtauffassung bedeutet, die abgeschlossene Charaktere von räumlich und zeitlich bedingten Menschen in räumlich bestimmter Umgebung schildert. Das andere tritt uns nur in Form eines einzelnen stark verkürzten Körpers entgegen: der Leichnam auf der „Anatomie des Dr. Deyman", vom Jahre 1656. Das Fragment dieses schauerlichen, aber kühnen und großartigen Werkes, das nach sonderbaren Schicksalen jetzt in das holländische Rijks-Museum gekommen ist, zeigt bekanntlich die Gestalt des Anatomen, wie er im Begriffe ist, den vor ihm liegenden Leichnam, welchen der Beschauer von den Füßen aus in grader stärkster Verkürzung mit grausig geöffnetem Leib vor sich liegen sieht, die Kopfhaut abzuziehen. Wie ein starres düsteres Schreckensgespenst ragt der (jetzt kopflose) Gelehrte hinter dem Toten auf, während links neben demselben ein stutzerhaft aussehender Student mit kühler Aufmerksamkeit der Secierung zublickt. Der Kontrast zwischen dieser kalten Gleichgültigkeit des Verstandesmenschen und dem Anblick des Toten in seiner gräßlichen Verstümmelung und mit seinem Schmerzensausdruck im Leichenantlitz, in dem alles Tragische des Menschendaseins konzentriert zu sein scheint, ist von furchtbarer Größe. Diese durch Brand halbzerstörte Leinwand ist gewiß die schrecklichste, die je ein Künstler gemalt hat; aller Schönheitsgestaltung spricht sie dämonischen Hohn. Man wendet sich entsetzt von ihrem Anblick ab, — um die Augen, unwiderstehlich gepackt, fiebernd ihr wieder zuzukehren. Über alles Maß und Gesetz bildender Kunst ist uns hier etwas gegeben, das unsere Gedanken mit beziehungsvollen Begriffen des furchtbar Tragischen erfüllt. — Der Anblick des Toten aber hat nur ein Gleiches in der Malerei: den toten Christus, wie er von Andrea Mantegnas Hand gemalt in der Brera zu Mailand zu sehen ist. Weder auf dem Bilde des Italieners noch auf dem des Holländers kann ich die starke perspektivische Verkürzung des toten Körpers als ein bloßes technisch-perspektivisches Experiment ansehen, sondern als ein kühnes Mittel des gewaltigsten Ausdrucks: die greifbare

Körperlichkeit des furchtbaren Gegenstandes wird damit zur höchsten Illusion getrieben und so das Schreckliche, das Tragische dem Bewußtsein des Beschauenden eindrucksvoller zugeführt, seinen Gedanken die unabänderliche Wirklichkeit des Leidens in Raum und Zeit, das mit dem Tode des Einzellebens selbst nicht aufhört, um so näher gelegt. — Krasser kann die Bedeutung einer raumgestaltenden Richtung in der Malerei nicht vor Augen geführt werden. — Die berühmtere „Anatomie des Dr. Tulp" im Haag rechnet noch nicht in dem Maße mit der Verkürzung der Leiche: ihr weit erfreulicherer Eindruck beruht auf der durch sorgfältig zeichnende und charakterisierende, der früheren Entstehungszeit ganz entsprechende Behandlung ermöglichten Individualisierung der einzelnen Personen, deren Charakterverschiedenheit im Moment durch gemeinsames geistiges Interesse ausgeglichen ist, sowie das alles und alle überströmende Licht die vielen Einzelheiten ihrer körperlichen Gestaltung und mannigfachen Gesichtszüge für den sinnlichen Eindruck zur Einheit verbindet. —

Blicken wir schließlich auf die uns erhaltenen und unbezweifelt anerkannten Landschaftsgemälde Rembrandts, so läßt sich nicht verkennen, daß auch in ihnen die Raumwirkungen sogar bis ungefähr ums Jahr 1650, wo etwa das berühmte Bild in Kassel entstand, nicht ausgeschlossen sind. Jedoch sie sind nicht ganz aus demselben poetischen Geiste entstanden wie diejenigen Ruisdaels. Ein zeichnerisches Eingehen auf die Einzelformen kennt Rembrandt nicht; nur wo er zwecks Anbringung von Beleuchtungseffekten, etwa in Baumkronen, einige Details, auf denen jene auffallen und aufglänzen könnten, benötigt, bringt er sie als Aufhöhungen an. Dafür aber macht er ausgiebigen Gebrauch von den wechselnden Beleuchtungsschichten, die als Wolkenschatten und Lichtblicke auf den verschiedenen Plänen der Gegend ruhen oder dahin eilen und die Weite derselben zur Anschauung bringen. Indem nun aber unser Auge nicht über viele Einzelheiten geführt wird, ist jegliche epische oder auch idyllische dichterische Wirkung ausgeschlossen. Wir sehen nur

weite Entfernungen, große Massen und Pläne von Ebenen und von Felsen und Baumgruppen im Raume nebeneinander und in Beziehung zueinander und überdies in eine mächtige Handlung hineinbezogen, welche durch das Wechselspiel oder vielmehr durch den Kampf von Licht und Schatten, wie er durch diese Art der Beleuchtung und durch diese mehr bewegliche Behandlungsweise gegeben ist, hervorgerufen wird. Wir erleben jedesmal eine dramatische Schilderung der elementaren Vorgänge in der Natur, ja, durch die düsteren Witterungen, die gewählt sind, und durch die gewaltigen Beleuchtungskontraste haben wir auch aus Rembrandts Landschaftsbildern den Eindruck des Tragischen. Können wir Rembrandt als Landschaftsmaler einen Dichter nennen, so nur im Sinne eines dramatischen. Ruisdael, der diese Art der Naturschilderung aufnahm, bildete sie, wie wir sahen, noch in vielfacher Weise aus, so daß wir in mehrfacher Hinsicht dichterische Elemente in ihm entdecken konnten. — Mit den wechselnden Beleuchtungsschichten, den Lichtinseln und Lichtblicken ist natürlich gleichzeitig die Möglichkeit der Anbringung von Beleuchtungsaccenten, welche, nach Gutdünken in den Raum geleitet und verteilt, als kompositionelle Faktoren die dichterische Wirkung unterstützen, gegeben, wie wir es gleichfalls schon von Ruisdael her kennen. Da erblicken wir hier eine mächtige, die Gegend beherrschende Baumgruppe, in der Mitte einer Lichtinsel sich erhebend und gerade im gewaltigen Kampf mit dem brausenden Sturm begriffen, betont; dort fällt soeben ein Strahl auf eine Ruine, die von der Zeiten Wechsel erzählt; oder es hebt sich in umgekehrter noch ausdrucksvollerer Wirkung eine solche im Moment als düstere Silhouette von einer belichteten Fläche ab; oder aber es werden plötzlich eine Wolkenwand, eine Baumkrone und ein Felsengemäuer von einer und derselben Lichtmasse gleichmäßig überflutet und nun aus dem Dunkel alles übrigen hervorgehoben. Eine eigentliche Linearperspektive verwendet der Meister nur in geringem Maße. Dennoch ist bei seinen früheren Landschaften anfangs noch ein, wenn auch in groben Umrissen mit zahllosen unregelmäßigen

Strichen zeichnender Vortrag zu konstatieren, der sich indessen nach und nach immer mehr in vertreibendere, lockere Malweise auflöst, wie ein Vergleich etwa der nach 1640 entstandenen „Landschaft mit der Festung“ in Wallace-Collection zu London und dem, wohl um 1650 gemalten, auch koloristisch viel feineren Meisterwerk mit den Ruinen auf dem Berge in Kassel beweist. Die Wirkung des Räumlichen auf dem letzteren beruht vornehmlich auf der Kontrastierung des als dunklere Masse sich bestimmt absetzenden Bergrückens mit dem ragenden Turm der Ruine und des hell schimmernden Himmels und Horizonts, — da nämlich die Weite und Unendlichkeit der Luft und die Ferne der in Duft verschwimmenden Bergzüge augenfällig wird durch die als dunkle Silhouette sich kräftig dagegen hervorhebenden und so als näher kennzeichnenden anderen Maße; während dann der Vordergrund durch den auf Brücke, Wasser, Ufer und Bäumen liegenden Sonnenblick dem Auge des Beschauers am meisten verdeutlicht und am nächsten gerückt wird. So ist hier die Raumwirkung ganz auf die Verteilung und verschiedene Beleuchtung der Massen basiert, weshalb dann einer rein malerischen Behandlung innerhalb dieser einzelnen Massen schon keine Schranken mehr gezogen sind.

Gibt es denn aber keine Landschaft Rembrandts, die rein und ausschließlich aus malerischen Prinzipien entwickelt wäre, ohne Berücksichtigung räumlich- und dichterisch-kompositioneller Elemente? Im Fache des Porträts und der Historie zieht ja Rembrandt bekanntlich schließlich die letzten Konsequenzen aller Malerei, wie wir unten noch betrachten wollen. Sollte er es in der Landschaft nicht auch getan haben? Es würde uns ein wichtiges Endglied in seiner Entwicklung zu fehlen scheinen, wenn dem so wäre. Als ein solches sehe ich die kleine Landschaft mit der übrigens unbedeutenden kleinen Staffage von Tobias und dem Engel an, die in der Londoner National Gallery Rembrandt in der Tat zugeschrieben, die aber von Bode ihm abgesprochen wird. Rein malerisch ist hier die landschaftliche Ansicht ganz und ausschließlich aus farbengebärendem Helldunkel

gezeugt, ja gewebt, in einer Weise, wie sie die Bilder Jans van der Meer van Delft, der Formen und charakterisierende Lokalfarben nie ganz unterdrückt, noch übertrifft. Das einfachste landschaftliche Motiv ist hier durch diese Behandlung in eine geheimnisvollste Stimmung getaucht, die uns von der Bedeutung des Einzelnen fast ganz absehen macht und uns nur das Weben uranfänglicher Elemente zu schauen wähnen läßt. Wir sehen ein hügeliges Terrain, große dunkle Baumgruppen, eine halbversteckte Bauernhütte, rechts vorn ein Wasser, das der kleine Tobias auf Steinen zu übersteigen im Begriffe ist, von dem ihm folgenden Engel an der Schulter geführt. Ein Mann sitzt an einem Hügelrand im Gras, einige kleine Gestalten sieht man hinten bei der Hütte gehen. Schwere graue und weiße Wolken hängen am Himmel. Die düsteren großen Bäume, die Hügel, halb nackte Erde, halb dunkles Grün zeigend, die düsteren Wasserspiegel, die Wolken — alles ballt sich in farbigen Massen, Dunkelblau, Dunkelgrün und Braun und Graugelb, zusammen, Masse an Masse, und innerhalb der Massen wieder Flecken an Flecken sich drängend. Wie aus einem einzigen Urelement scheint alles gezeugt: die menschlichen Gestalten sind wie lebendig gewordene Erdmassen und die Erdmassen scheinen, wie die Bäume, zitternd beseelt. Es ist, als ob wir die Augen aufmachten gerade in dem Moment, da Gott der Herr aus dem einen Urprinzip Himmel und Erde und Wasser und das Leben darin schied.

Ich halte entschieden dafür, daß dieses wundervolle Bild von des Meisters eigener Hand geschaffen ist. Sollte Bodes Kennerblick indessen recht haben und dasselbe nur eine Schülerarbeit sein, so bleibt diese insofern — abgesehen davon, daß sie eine vortreffliche Arbeit an sich ist — von größter Bedeutung, als wir dann wohl anzunehmen haben, daß der Schüler sich damit an landschaftliche Vorbilder des Meisters, die uns nicht mehr erhalten sind, die aber die Erzeugnisse seiner letzten malerischen Entwicklung auch auf dem Gebiete der Landschaft, analog der auf den anderen Gebieten repräsentierten, angeschlossen hat. Denn daß irgend ein Schüler aus

eigener Originalität diesen letzten Schritt malerischer Kunst getan habe, finde ich nicht glaubhaft. In jedem Falle also hätten wir in diesem Werke den Zeugen der späteren Perioden in der landschaftlichen Auffassung Rembrandts zu erkennen, der sich durchaus unterscheidet von den noch mit Beleuchtungseffekten im Raum und mit Lichtaufhöhungen rechnenden Landschaften, die in den 30er Jahren entstanden sind, wie z. B. denen bei James Reiß in London, bei Georg von Rath in Budapest, im Museum Czartoryski zu Krakau, — wie auch von denen, die in den 40er Jahren diese Richtung zur Vollendung und zum höchsten dramatisch-dichterischen Ausdruck brachten, der in Manchester-House in London, der Braunschweiger, der kleinen, die neuerdings ins holländische Rijks-Museum gelangte, und der Kasseler Winterlandschaft, — und schließlich auch von der großen Kasseler, die allerdings malerisch und koloristisch schon auf einer hohen Vollendung steht und an Größe der Wirkung an sich doch wohl das Meisterwerk unter allen bleibt.

Ob zwischen dem Kasseler Werke und der Londoner Tobias-Landschaft, die ich ziemlich den letzten Jahren Rembrandts zuschreiben möchte, sich als ein stilistisch interessanter Übergang jene Landschaft mit den Windmühlen bei Marquess of Lansdowne zu Bowood einschiebt, die Bode (Vorrede zu Bd. V seiner Publikation) als die letzte uns erhaltene ansieht und um die Mitte der 50er Jahre verlegt, weiß ich nicht anzugeben, da ich diese im Original nicht kenne: doch ist dieses wohl anzunehmen und aus Bodes kurzer Charakteristik wahrscheinlich. Aus demselben Grunde kann ich nicht angeben, ob ich die beiden Bilder, die Bode (Studien pag. 490) mit der Londoner Tobias-Landschaft in einem Atem Rembrandt abspricht (ein kleiner Waldessaum bei der Baroneß Burdett-Coutts in London und ein ähnliches Bild, das er 1879 auf einer Londoner Versteigerung sah) mit dem „Tobias“ auf die gleiche Höhe stelle. Möglich, daß sich mit der Zeit auch diese letzte von mir angenommene Periode in der Landschaftsmalerei Rembrandts deutlicher feststellen lassen wird. —

Kehren wir von diesem Ausflug in das Gebiet des Landschaftlichen wieder in das der historischen Darstellung zurück, so sind wir in der Lage, das, was wir von dort und früher von Ruisdaels Kunst her über die kompositionelle Verwendbarkeit der Beleuchtungseffekte und der Lichtaccente zugunsten der poetischen Wirkung wissen, nun auch hier anzuwenden. Mehr noch als bei der Landschaft erheischen natürlich die Darstellungen historischer Scenen sinngemäße Betonung der wichtigsten Faktoren und Momente. Die klassische italienische Kunst erreicht diesen Zweck durch die formale Anordnung und Linienführung, der große Holländer benutzt die Mittel der Beleuchtung dazu. Der hellste Strahl, welcher auf den uns schon bekannten Kompositionen des „Simeon im Tempel" (Haag) und der „Ehebrecherin vor Christus" (London) in die mächtigen, geheimnisvoll düsteren Tempelräume fällt, trifft jeweils die Hauptgruppe, während die Masse der übrigen Menschen mehr oder minder im Dämmer sich bewegt.

Eine tiefgraue Wolkenwand gibt den Hintergrund ab für die Abnahme der Leiche des Heilands vom hochragenden Kreuze in Münchens Pinakothek, welche Gruppe allein vom hellsten weißlichen Lichte übergossen ist, während die Landschaft und die Gruppen unten am Kreuz in warmbraunem dunkeln Dämmer verschwimmen. Wie die großartigen wildzerrissenen Gipfel hoher Berge von der sinkenden Sonne noch leuchtend getroffen und verklärt werden, während schon die Wolken in der Ferne und die niederen Berge und die Täler tief unten im Dunkel verschwinden, so ist diese erhabene Gruppe hoch oben am Kreuze beleuchtet und allein hervorstrahlend aus dem Düster, das sich mit dem sterbenden Blick des Heilands über die Welt gelegt hat. Ähnlich erscheint uns der Erlöser auf dem dazu gehörenden Bilde der Kreuzaufrichtung: wie denn sämtliche Bilder dieser bekannten, in München aufbewahrten Folge aus der Leidensgeschichte, deren Herstellung sich von 1633 bis 1646 erstreckte, Meisterwerke höchster und ausdrucksvollster Beleuchtungskunst sind, auch die später entstandenen, wo schon eine mehr malerische Entwicklung aus dem Helldunkel in der Behandlung eingetreten ist. Über-

haupt macht Rembrandt selbst aus dem Helldunkel bisweilen nicht nur ein Prinzip der Erscheinung und des Ausdrucks, sondern auch ein Mittel kompositioneller Accentuierung bei größeren Kompositionen, indem er es an der einen Stelle ohne äußere Veranlassung feiner, an der anderen gröber durchführt. Wie reich an vielfachem Lebensausdruck und momentaner Bewegung ist die Scene der „Hochzeit Samsons“ in Dresden! Wie fein sind die verschiedenen Strahlungen des Lebens durch die Unterscheidungen der Helldunkelbehandlung charakterisiert! Die ganze linke Partie mit der Gruppe derber Sinnenlust ist am gröbsten, mehr in Massen behandelt und summarisch beleuchtet: die dumpf und plump sich regende Materie; rechts dagegen der geistreiche, lebhafte Rätselaufgeber mit den angestrengt zuhörenden und ratenden Freunden im feinsten flüchtigsten Wechselspiel von Licht und Schatten; in der Mitte aber die starrsinnende, unbewegliche, wie fühllos inmitten jenes verschiedenen Lebens sitzende weiße Gestalt der Braut, unheimlich, wie das verkörperte unerbittliche Schicksal, in hellstem, blendendem Lichte, gleich einer gespenstischen Erscheinung. — Wie gleichmäßig flutet dagegen das Licht auf dem berühmten dort in Dresden in der Nähe hängenden Bilde, wo er sich selbst am festlich besetzten Tisch mit seinem jungen Weibe auf dem Knie vorstellt. Hier ist kein Unterschied, überhaupt noch kein sehr tiefes Helldunkel. Hier gab es nichts zu charakterisieren; hier finden wir kein tiefinneres Sichverlieren in Seelentiefen. Nein: Sinnenfreude, Herzensglück, jauchzende Lust, inniger Genuß liebender Zwei in Üppigkeit und Überfluß, — heitere Farben, von leuchtendem goldigem Ton warm übergossen; frohe Bewegung, reiche Kleidung — flott und frisch und großzügig gemalt, nicht mit Einzelausführung, aber doch mit mannigfacher Andeutung aller schimmernden Details, um das Reiche und Heitere zu erhöhen, ohne dem flotten Zug Eintrag zu tun. Nicht sind die Köpfe hier ganz besonders stark hervorgehoben durch die Beleuchtung; auf den schimmernden Gewändern liegt ebensoviel Licht wie auf ihnen, Äußeres und Inneres sind im vollen Einklang: in die freudige Sinnenwelt ist das

Sein aufgegangen, — Sinnen- und Herzenslust stimmen zusammen.

Ähnlich gleichmäßig flutet das Licht auf dem Bilde des Mennonitenpredigers Anslo mit der Frau im Berliner Museum: doch hier ist es dämmeriger und dabei von einem wundervollen, Lokalfarben völlig ausschließenden goldbraunen Ton, in ruhiger Behandlung breit, sicher und voll vorgetragen; hie und da die braune Untermalung, das Dämmer begünstigend, durchschimmernd. Die seelenvolle, tiefe Gemütsstimmung zweier in einiger Empfindung sich vertrauender Menschen konnte nicht ausdrucksvoller gegeben werden als in dem so behandelten wundervollen Werke.

Man könnte ein besonderes Buch füllen mit Beispielen, wie Rembrandt hundertfach seine Technik und seine Beleuchtungs- und Lichtbehandlung modifiziert zum Zwecke der Charakterisierung, so, wie wir es in beschränkterer Weise bei Frans Hals beobachteten. Hier weiter darauf einzugehen, würde zu weit führen; auch ist gerade hierüber schon vieles Treffende gesagt worden.

Die Charakterisierung ist indessen nicht das letzte Ziel, auf welches Rembrandts Schaffen ausläuft: über Frans Hals' Kunst weit hinaus gibt sie ein Mehreres, ein Tieferes. Licht und Beleuchtung sahen wir ihn in seinen früheren Perioden zu verschiedenen Enden verwenden: als Einigungsmittel mannigfacher in Einzelheiten sich zersplitternder Erscheinungen, als solches bald in blondem, bald in grünlich-gelbem oder in bräunlichem, goldenem, bisweilen, auf Bildern der allerfrühesten Jahre, auch in metallisch blauem oder grünlichem magischen Ton über die Gemälde ausgegossen; — als Beleuchtungseffekte in verschiedener Verwendung zu poetischen, raumverdeutlichenden oder kompositionell accentuierenden Zwecken. Als wichtiger Faktor tritt das Licht schon zu Anbeginn seines Schaffens auf, bedeutungsvoller als bei irgend einem Meister irgend einer Zeit — den einzigen Tintoretto ausgenommen —, jedoch noch nicht als das einzig wirkende und zeugende Mittel der ganzen bildlichen Erscheinungen, wie wir es als letztes und höchstes Prinzip aller malerischen Kunst aus dem

vorangegangenen Kapitel über den Meister von Delft kennen. Diese Vollendung bei Rembrandt, an die letzterer sich seinerseits zweifellos überhaupt erst in bescheidenerer Weise angeschlossen, tritt erst in den späteren Perioden des Künstlers ein. Genau mit welchem Zeitpunkt läßt sich natürlich nicht angeben, da dies in allmählichen Übergängen geschah. Ja, so sehr ich es auch für wichtig hielt, behufs ästhetischer Würdigung das Hineinbeziehen auch zeichnerischer und raumgestaltender Prinzipien in die früheren Schöpfungen Rembrandts im Vorangegangenen hervorzuheben, so muß doch gesagt werden, daß die Hinneigung zu unserer zweiten Richtung schon von Anfang an bei diesem Malerischsten aller Malergenien zu beobachten ist. Eine begrenzende Raumdarstellung wie diejenige der Pieter de Hooghschen Kunst, welche ihrerseits das einseitige Extrem in dieser Richtung ausmacht, konnte seinen Absichten nicht entsprechen. Selbst in jenen Werken, wo wir einen entschiedenen mächtigen Eindruck auch vom Räumlichen empfanden, wie etwa beim „Simeon im Tempel“ des Mauritshuis, bei der „Ehebrecherin vor Christus“ der englischen Nationalgalerie, oder bei den zwei „Philosophen“ des Louvre, ist es vermieden worden, die Innenräume für das Auge ganz bestimmt abzuschließen. Es sind im Gegenteil manche Linien und beschränkende Teile vom Dunkel eingehüllt und unseren Blicken möglichst entzogen worden, um an deren Stelle ein Spiel des Helldunkels treten zu lassen. Es ließe sich so in manchen früheren Werken Rembrandts eine geistvolle Vereinigung unserer zwei Richtungen konstatieren, welche zwar noch nicht als die letzte Lösung malerischer Probleme anzusehen ist, welche jedoch schon als ein Beweis gelten könnte, daß ich, zwei Möglichkeiten innerhalb der holländischen Kunst oben anerkennend, nicht damit einen Widerspruch in dieser organisch aus gemeinsamen Wurzeln erwachsenen Schöpfung der holländischen Gesamtschule habe aufdecken wollen.

In Werken wie den Pariser „Philosophen“ vereinigt sich auf wundervolle Weise das, was nach inneren ästhetischen Gesetzen aus einer mit Raumeindrücken rechnenden Kunst

an Poesie gewonnen werden kann, mit dem, was die Helldunkelmalerei an metaphysischen Stimmungen zu übertragen imstande ist. Der poetische Eindruck des Lokals ist unleugbar vorhanden: aber mit diesem ist nicht wie bei Pieter de Hoogh durch die Beschränkung nur darauf die Wirkung abgeschlossen, sondern das Helldunkel findet sich dazu und läßt das Räumliche doch wieder unbestimmt erscheinen. Das phantastische Aussehen, die öde Stille eben dieses Lokals wird dadurch in eine unheimliche Stimmung überführt. Man hat die Empfindung, daß jeder Ton, der sich plötzlich erhöbe, schauerlich widerhallte, geheimnisvolle Echoantwort erhielte, wie aus einem überirdischen Geisterreiche. Man wagt nicht zu reden, da der Ton des eigenen Wortes so gespensterhaft hier weiterlebt und sich verliert in einem Unendlichen, in dem der Geist des Greises ganz versunken zu sein scheint.

Das Helldunkel erhält nun im Laufe der Entwicklung immer mehr die Oberhand, bis es schließlich das Ein und Alles seiner Kunst wird, und zwar für den Eindruck in noch auffallenderer Weise, wie wir es bei Jan van der Meer sahen, indem es alles Räumliche, zu dem es — Form der Erkenntnis desselben seiend — berechtigt wäre, sozusagen ganz aus dem Spiel läßt, und indem es sogar bis zu einem hohen Grade auf seine Fähigkeit verzichtet, Farben zur Erscheinung zu verhelfen, die als Lokalfarben bestimmten Flächen und Körpern Charakter des Stofflichen zu verleihen imstande wären. Wir treffen damit auf eine gewisse Beschränkung der Kunst van der Meers, die wir an ihrer Stelle noch nicht erwähnten. Bei Goethe heißt es zwar:

„Lokalfarben sind die allgemeinen Elementarfarben, aber nach den Eigenschaften der Körper und ihrer Oberflächen, an denen wir sie gewahr werden, spezifiziert. Die Spezifikation geht bis ins Unendliche.“ („Der Farbenlehre“ 6. Abteilung, § 873.)

„Es ist daher ein der Kunst sehr schädliches Vorurteil, daß der gute Maler keine Rücksicht auf den Stoff der Gewänder nehmen, sondern nur immer gleichsam abstrakte Falten malen

müsse. Wird nicht hierdurch alle charakteristische Abwechslung aufgehoben, und ist das Porträt von Leo X. deshalb weniger trefflich, weil auf diesem Bilde Sammet, Atlas und Mohr nebeneinander nachgeahmt ward?“ (§ 875.)

Damit ist auch diese Seite der Kunst van der Meers bestimmt; und überdies ist das Schaffen aller der freundlichen bescheidenen holländischen Klein- und Feinmeister, der Terborch, der Netscher, Metsu, Mieris u. s. w., gerechtfertigt und in ein helles Licht gerückt.

Nun aber läßt sich nachweisen, daß in der Laufbahn Rembrandts das Interesse am Stofflichen und Gegenständlichen und ihrem Charakteristischen, das anfangs noch sehr stark war und in der Vorliebe für detaillierte Schilderung von Kleidung und Schmuck, namentlich bei Porträts der 30er Jahre, sich äußerte, mit der Zeit abnimmt. Der Geschmack an reichen Stickereien und Spitzen, an Perlenbesätzen und Edelsteinzieraten weicht allmählich immer mehr der, übrigens auch schon von Anfang an nebenher bekannten Vorliebe für ganz schlichte, schmucklose Kleidungen, falls sie realistisch und modisch sind und sein mußten, oder aber, wenn seine phantastische Neigung sich ergehen durfte, für weite, breite Tücher, riesige Turbane, ohne viel zierliche Details, höchstens noch wirkend als Farbenflächen oder Klexe innerhalb des Helldunkelspiels. Sowohl für die historischen Darstellungen wie für das Porträt gilt das; und in beidem Genre läßt sich bemerken, daß er auch bei dieser, nunmehr vereinfachten Gewandung ihre stoffliche und gegenständliche Wirkung möglichst einschränkt, indem sie oft zum größten Teil von den finsteren Partien des Helldunkels verschlungen wird. Der gewandete Körper der Gestalten verschwindet bisweilen vollständig, und nur Kopf und Hände bleiben im Lichte sichtbar. Rembrandt wurde, wie Frans Hals, mit zunehmendem Alter immer ausschließlicher Menschenmaler, d. h. Darsteller der Geschöpfe, die in ihrer Erscheinung das Letzte und Höchste alles Seins, das Geistige ausdrücken. Jedoch, wie gesagt, einen Unterschied zwischen ihm und Hals gibt es noch, der ihn an Genie jenen so weit überragen läßt. Auf die bloße

Charakterisierung der Individualitäten in ihrem Einzelsein beschränkt er sich nicht. Er gibt, um es kurz zu sagen, gleichzeitig den Zusammenhang aller seiner Einzelwesen mit einem Unendlichen, sozusagen mit ihrem metaphysischen Grunde. Er läßt die Erscheinungen sich in Individualitäten splittern, ohne sie aber für unser Bewußtsein von dem „Ding an sich", wenn die Terminologie der Philosophen hier erlaubt und verständlich ist, vollständig zu trennen. Seine Helldunkelmalerei in ihrer höchsten Vollendung befähigte ihn dazu. Schon aus dem Vergleiche der Techniken ließe sich ein diesbezüglicher Unterschied zwischen Hals und Rembrandt herauslesen. Hals, so malerisch seine Behandlung auch ist, hat die letzten Konsequenzen im Sinne des Helldunkels noch nicht gezogen, wie man ihn denn Licht- und Schattenpartien zwar unregelmäßig und beweglich, aber doch noch unvermittelt, noch nicht ineinanderspielend, auseinander sich entwickelnd und sich gegenseitig beeinflussend, nebeneinander hinstreichen sieht. Da er zeitlich der Ältere, kann man in ihm so eine Vorstufe zu Rembrandt sehen. Verstehen wir, daß in diesem noch nicht völlig ausgebildeten Malerischen auch noch nicht die letzte Ausdrucksfähigkeit erreicht sein konnte, und erinnern wir uns, daß er seine Gestalten überhaupt noch stets als in abgegrenztem Raume befindlich andeutete, so erkennen wir seine Beschränkung und so können wir schon an dem Unterschied des Technischen den Grad messen, um den Hals' Begabung unter Rembrandts Genie steht.

Der Eindruck von späteren Werken Rembrandts ist vor allem der des reinen Helldunkels. Aus diesem heraus sehen wir in eigentlichem Sinne erst die verschiedenen Erscheinungen herausgeboren werden. So ist für das Auge das Helldunkel der wahre Grund aller Erscheinung. Indem wir, die Beschauer, im Momente des ästhetischen Schauens eben dieser Kunst, sofern wir uns ihr völlig hingeben, sofern wir nur Sinn des Auges sind, alles andere vergessend und zum Schweigen bringend nur sehen, bedeutet uns das Helldunkel das „Ding an sich", wird es uns im strengsten Wortsinn ein „Sinn-Bild" des Metaphysischen. —

Indem wir nun einsehen, daß der Mensch in seiner Abgeschlossenheit als Einzelwesen nicht mehr allein Vorwurf Rembrandtscher Meisterkunst war, werden wir auch nicht jene Forderung an sie stellen, die wir in Betreff des Kolorits etwa aus dem ableiten könnten, was uns mit Hülfe einer Goetheschen Beobachtung bei Frans Hals als bedeutender Vorzug erscheinen durfte. Hals' Porträts wurden im Verlaufe der Zeit immer farbschlichter. Es wird uns nicht befremden, daß Rembrandt im Gegenteil die reichste Palette führt, daß er den Gesamtton seiner früheren Jahre, die blonden, grünlichen, bläulichen, goldenen Einheitsschimmer, immer mehr preisgibt, daß er nach mannigfachen Wechseln in der Wahl seiner Farben sucht, in denen man mit Recht bekanntlich den Ausdruck der wechselnden Stimmungen seines schicksalsreichen Lebens sieht — wieder ein Beweis für die Ausdrucksfähigkeit der Farbe an sich —, daß er am Schlusse seines Lebens sich kaum genug tun kann in der Glut und der Leuchtkraft der Farben. Ja, es müßte uns überraschen, wenn aus dem Schoße seines, Unendliches in sich fassenden und zu unendlich vielfacher Gestaltung befähigten Helldunkels nicht größte Mannigfaltigkeit in dieser Beziehung sich erzeuge.

Und jene Technik des späteren Rembrandt, hauptsächlich der Mitte der 50er Jahre, welche von einigen Kennern recht bezeichnend die „knetende, butterige" Malweise genannt worden, ist sie nicht die vollendetste Helldunkelmalerei im Sinne Goethes, der aus Licht und Dunkel die ganze vielfache Erscheinung der Farben entstehen sieht? Den unbestimmten dunklen Grund sowohl wie die hellbeleuchtete Gestalt, das Antlitz und die Hände, aus jenem heraus gearbeitet im Helldunkel, erkennt man bei näherem Zusehen als aus einem Spiel und unregelmäßig hingesetztem Mosaik von hundert kleinen pastosen Klexen verschiedenster Färbung bestehend, die aneinander und pastos ineinander geknetet sind. Rot und Gelb und Blau und Grün und Violett entdeckt da das Auge bei näherem Anschauen auf der Leinwand, von der man in einiger Entfernung den Eindruck eines unermeßlichen, unbestimmten Helldunkels hat, welches sich in eine Welt von

Farbenmöglichkeiten bricht, um in seinem höchsten Licht sich zur Erscheinung eines individuellen Menschen zu konzentrieren. Alle die vielen Farben vereinigen sich auf der Netzhaut des Betrachtenden zu einem einheitlichen Bilde, das, so unendlich fein zusammengesetzt und organisiert, unserer Empfindung dann als ein unendlich fein beseeltes Wesenhaftes bewußt wird.

Die Frage, welcher Art dieses Licht bei Rembrandt sei, ob man sich Sonnenlicht oder künstliche Beleuchtungen oder in dunklen Innenraum dringenden warmen Abendschein dabei zu denken hat, muß natürlich auch uns eine völlig müßige erscheinen. Es ist eben Licht und Helldunkel „an sich“ oder, wenn man will, „Idee“ des Lichtes. Nur in früheren Werken hat er hie und da eine natürliche Beleuchtung im Sinne, besonders wenn er noch mit räumlichen Eindrücken rechnet und etwa einen Innenraum durch ein Fenster von der einfallenden Abendsonne erleuchtet sein läßt. Aber auch auf solchen Bildern hat das Licht etwas Magisch-Phantastisches in Färbung und Leuchtkraft. Sehr bezeichnend ist es, daß er, so oft er einmal in früheren Jahren auf Kompositionen, etwa der Geburt Christi, der Jünger in Emmaus, der Verleugnung Petri, oder von Gelehrten und Geldwechslern in ihren Stuben, eine künstliche Lichtquelle anbringt, er dieselbe entweder verdeckt oder zum mindesten so sehr Nebensache sein läßt, daß dem Beschauer ihr Vorhandensein kaum bewußt wird, und er nicht bemerkt, daß durch dieselbe die Erscheinung bedingt sein könnte. Ja, meist ist solches Licht gar nicht stark genug, um als einzige Lichtquelle für das Bild gelten zu können, so daß man es mehr als eine genrehafte Zutat ansieht und im übrigen durchaus den Eindruck einer phantastischen Beleuchtung erhält, bei der man nicht fragt, woher sie komme oder wie sie bedingt sei. Es ist ganz interessant, sich einmal sämtliche Blätter etwa aus dem großen Bodeschen Rembrandtwerk herauszusuchen — es ist eine ziemliche Reihe, aber fast ausnahmslos aus den früheren Schaffensperioden —, wo künstliche Lichtquellen angegeben sind, und man wird finden,

daß stets irgend ein geistvolles Mittel angewandt ist, dieselben nicht zur eigentlichen Wirkung als solche kommen zu lassen. Da sind die Kerzen von den Personen, die sie halten, so mit der Hand geschützt, daß der Beschauer ihre Flamme nicht sieht; und vor die Laternen und die Holzfeuer sind Gestalten und Gegenstände so angebracht, daß diese als Silhouetten hervortreten und bedeutend wirken, nicht aber das Feuer selbst. Das bringt uns den tiefen Unterschied zwischen Rembrandt und Meistern wie Schalken und Dow nahe, die sich eben solche Erfindungen des Meisters zum Vorbilde genommen hatten, aber nicht ahnten, wohinaus des Meisters Kunst zielt. Für sie ist die täuschende Wiedergabe künstlicher Lichtquellen, von Kerzen, Lampen und Laternen, zur Hauptsache geworden und die Schilderung ihrer Wirkung auf die Umgebung zur Spezialität. Voll kindlichen Staunens zählen im Rjiks-Museum zu Amsterdam die Leute die Lichter, die auf Dows „Abendschule", die es darob zu einer gewissen Berühmtheit gebracht hat, zu entdecken sind. Daß sowohl Dow wie Schalken in dieser Art und Beschränkung manches recht Hübsche und Anmutige geschaffen haben, ist gewiß; aber man sollte zu verstehen geben, inwieweit sich eine solche Malerei, die mit einem künstlichen Lichteffekt und dadurch mit einer bedingten Erscheinung spielt, unterscheidet von jenem genialen Schauen und Schaffen, dessen Ideen und Erscheinungen auf ein Unbedingtes, Unendliches wesentlichen Bezug haben. — Auch der Pleinairismus in der Malerei unserer Tage — man täusche sich nicht —, der sich in ähnlicher, wenn auch nicht so extremer Weise an eine bedingte Erscheinung der nicht „geschauten", sondern beobachteten Wirklichkeit hält, ist aus ähnlichen Gründen eine durchaus befangene und beschränkte Kunst, die mit genialem Wesen nie etwas zu tun gehabt hat. —

Ganz äußerlich scheint mir übrigens schon in Rembrandts Werken der Vollendung dieses durchaus „Metaphysische" — man wird diese Bezeichnung nunmehr verstehen und billigen — in seiner ästhetischen Bedeutung vor Augen geführt. Auch ohne uns das Wesen des Helldunkels durch

physiologische und psychologische Betrachtungen klar gemacht zu haben, würde es uns auffallen, wie die Gestalten aus einem unbestimmten Grunde, sozusagen einem geheimnisvollen „Nichts“ bei ihm auftauchen in ein Leben, das oft zu einem stärksten Individuellen zugespitzt ist.*)

Gibt er einmal auf historischen Darstellungen, mythologischen oder legendarischen Scenen dieses späteren Stiles einen überhaupt nur einigermaßen näher zu bestimmenden Hintergrund, eine Landschaft oder ein Interieur, so läßt er von diesem jegliche Wirkung räumlicher Bestimmtheit vollkommen ausgeschlossen sein. Man sieht dann nur ein webendes farbenreiches Helldunkel, das sich zu einzelnen Gegenständen, zu Bergen, Bäumen, Wasser oder Mauern, vor unseren Augen undeutlich zu verdichten scheint, oft kaum so weit, wie uns die Traumgestalten erscheinen, die unsere Phantasie aus Nebelwolken bei Nacht dichtet. Nur die

*) Anm. Jedoch erst nachdem wir mit Hülfe Goethescher Farbenlehre uns diese Beziehung zum Physiologischen und Psychologischen menschlichen Sehvorgangs und ihrer eminenten ästhetischen Bedeutung klar gemacht haben, ist, so will mich bedünken, die sichere Grundlage und Berechtigung dafür gewonnen, in der malerischen Kunst des farbigen Helldunkels ein metaphysisches Ausdrucksmittel zu erkennen. — Für die Richtigkeit meines Eindruckes von der Rembrandtschen Kunst als der Verdeutlichung einer metaphysischen Anschauungsweise durfte ich übrigens als eine Bestätigung ansehen die Ähnliches aussprechende Betrachtung einer Stelle in Carl Neumanns vor kurzem erschienenen Werk über Rembrandt (S. 169), das mir erst nach Beendigung meiner Arbeit zu Gesichte kam. — Nicht unerwähnt darf an dieser Stelle überdies bleiben, daß die hohe Stufe einer ausgebildeten Lichtmalerei, welche die umfassendste Möglichkeit seelischen Ausdrucks in sich schließt, indem sie einzig und allein den Schein individueller Körperformen zu Gunsten der erhöhten Stimmung des Geistigen aufzulösen imstande ist, von der Kunstentwicklung schon in Tintoretto erstiegen war. Das Verdienst, diese Bedeutung und Eigenart des großen Italieners zuerst erkannt und tiefsinnig dargestellt zu haben, erwarb sich Henry Thodes Monographie dieses Meisters. Dort lesen wir u. a. (S. 66): „Aus der innerlichen Durchdringung der beiden großen Faktoren seines Schauens und Bildens: der plastischen Formung und der Belichtung, ergab sich wie in einer Gleichung die Lösung des Problems: jene Gegensätze

Hauptgestalten, in denen die Handlung oder der individuelle Charakter verkörpert erscheinen soll, sind in hellstem Lichte deutlicher erkennbar. Alle jene Bathseben, Susannen und anderen nackten weiblichen Körper vor unbestimmtem, meist landschaftlichem Hintergrunde neigen schon zu solcher Auffassung. Anfangs ist auf diesen Kompositionen vermittelst der Behandlung die äußere sinnliche Erscheinung charakterisiert, wie ich an einer früheren Stelle schon anführen konnte; späterhin wird jedoch die Ausführung eine derartige, daß, von der sinnlichen Erscheinung ganz abgesehen, nur das Wesen und das Wollen der handelnden Personen aus dem Helldunkel hervorzuspringen scheint. Die vergleichende Betrachtung zweier Bilder, die im Berliner Museum nebeneinander hängen, illustriert das Streben des Meisters auf diesem Gebiete. Man betrachte sich dort die „Susanna mit den Alten“ vom Jahre 1647. Ein entschiedenes leuchtendes Hell-

---

des Irdischen und des Überirdischen erscheinen aufgehoben, indem die Materie, als körperliche Form, und das Immaterielle, als Licht, in der Farbe ihre gemeinsame Verdeutlichung und ihre Einheit gewinnen. Durch das Licht wird das Körperliche entmaterialisiert und im Körperlichen findet das Licht gleichsam seine Verdichtung.

> Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön —
> Und mit den Körpern wird's zu Grunde gehn.“

Und dann weiter, in Bezug auf ein Spätwerk Tintorettos (S. 108): „In ihm entfaltet sich die Sprache des Lichtes zu jener ganz magischen Kraft, welche den Werken der letzten Zeit des Meisters die Wirkung einer Vision verleiht. Nicht mehr Gestalten im Licht, sondern das Licht selbst die Gestalten schaffend! . . . . . Ein Durchleuchten des Dunkels, damit man das Unerschaute gewahre, ein Verklären der Welt der Erscheinung zum Übernatürlichen, die Offenbarung, daß diese Welt nur Erscheinung, nur Gleichnis, daß diese Erscheinung, dies Gleichnis ein Wunder ist!“

Unter allen Meistern der Malerei steht Rembrandt dem Genius Tintorettos gewiß am nächsten. Zur Deutung seiner vollendeten Schöpfungen der späteren Zeit jedoch genügt, wie mir scheint, der Hinweis auf die Wunderkraft des Lichtes, das in die Nacht der Finsternis scheint, nicht, sondern erst die Annahme jener Lehre, die uns Goethe gebracht hat, von der „Welt als farbiges Helldunkel“ und ihrer Bedeutung für das ästhetische Schauen des Auges.

dunkel mit tiefem Kolorit beherrscht das ganze Gemälde, verdichtet sich im Hintergrunde zu einer dämmernden Natur, zu Felsen, Schlingpflanzen, Bäumen, Wasser und phantastischen Gebäuden, während es sich im Vordergrunde zu dem sinnlich wachen Leben in dem menschlichen Vorgang konzentriert, vor allem aber zu der farbigen und in hellstem Lichte schimmernden Erscheinung des roten Kleides des Weibes und ihres weichen nackten Körpers steigert, welch letzterer in Lasuren fein erglänzt. — Auf das Sinnliche kam es dem Meister nicht mehr so sehr an, als er acht Jahre später den ähnlichen, aber dramatisch zugespitzteren Vorwurf wählte in der Scene, wo Potiphars Weib, vom Gatten überrascht, Joseph verklagt. Der Grund des Interieurs ist hier noch weit mehr in ein fast gegenstandsloses tiefschwärzliches Düster versenkt, nur die farbigen Erscheinungen der drei bewegten Personen beim Bette leuchten daraus hervor, nicht durch die Behandlung als warme sinnliche Körper geschildert, sondern durch jene hinfetzende, vielfarbfleckige Ausführung dieser Jahre als individuelle Charaktere in momentaner Bewegung. Dort bei der „Susanna“ galt es Rembrandt noch das volle Leben sinnlichen Wollens und Blühens aus dem bewußtlosen Dämmer der Natur hervorleuchten zu lassen; hier bei „Potiphars Weib“ lag dem älteren Meister daran, das plötzlich sich dramatisch zuspitzende Widerspiel dreier Charaktere zu zeigen, die aus dem weiten, vielfachen und finster geheimnisvollen unklaren All des Lebens und Geschicks auftauchten. Die Beziehung der Gestalten und des Vorgangs auf ein Allgemeines, Naturganzes und Lebenunendliches ist bei beiden dank der Helldunkelbehandlung schon eine gleiche.

Wie eingewebt in die landschaftliche Natur fanden wir die menschlichen Gestalten auf jener kleinen Landschaft mit Tobias in der National-Gallery zu London, in der ich, wie gesagt, diesen Stil des Meisters und seine eigene Hand erkennen möchte. Es gibt andere beglaubigte Bilder mit landschaftlichen Gründen von ähnlicher Wirkung, wenn auch noch nicht von derselben schimmernden Vielfarbigkeit des

naturwebenden Helldunkels wie bei diesem Werk, das ich eben wegen dieser kühnen Vollendung als eine letzte Stufe der malerischen Vervollkommnung auf diesem Gebiete ansehe. Das geheimnisvolle Bild der Vision des Daniel in einer dämmerigen Gebirgslandschaft vom Jahre 1650 im Museum zu Berlin wäre als Beispiel zu nennen; ähnlich, nur bei etwas mehr herausleuchtenden Figuren, das „Noli me tangere“ in Braunschweig. Ganz besonders auch ein merkwürdiges, noch wenig bekanntes Werk, das sich seit einiger Zeit im Rjiks-Museum zu Amsterdam befindet. Da sieht man an einem Wasser, in dessen düsterer Fläche sich ihr Körper spiegelt, ein bekleidetes Weib am Boden liegen; ein japanischer Schirm steht neben ihr. Hinter ihr steigt eine Felswand auf; Schlinggewächse und Büsche und Pfauen schmücken deren Vorsprünge. Links öffnet sich im Dunkel eine Kluft; aus ihr strömt Dunkel über das ganze Bild. Ein Reh springt aus ihr hervor. Oben, düster grau, ein Stück Wolkenhimmel. Was wollte der Meister darstellen? Etwas Mythologisches? Diana und Aktäon vielleicht? Oder ist die Figur eine männliche? Narciß? Kaum aber fragt man danach; denn was immer es sei, eine mythologische Darstellung im Sinne der Alten ist es nimmermehr. Was die Antike aus Natureindrücken zu Gestalten verdichtet hat, das löst Rembrandt stets, wenn er Antikisches bringt, wieder in geheimnisvolle allgemeine Naturstimmungen auf. So auch hier; Gestalten und Pflanzen und Felsen und Wasser im farbigen Dämmer des Helldunkels. Wie ein Tier oder eine Pflanze liegt dort das Weib, während es in der Kluft dunkel zittert wie seelisches Leben. Vom gemeinsamen „Willen“, als dem Urgrund alles Daseins, haben sich die Einzelerscheinungen noch nicht scharf getrennt.

Am stärksten wirkt vielleicht diese Beziehung des dargestellten Lebens auf ein „Metaphysisches“ jedesmal bei den Porträtdarstellungen des ausgebildeten Helldunkelstils Rembrandts. Man kennt jene Reihen unbeschreiblicher Meisterwerke, die heutzutage in alle Welt zerstreut sind und die uns jedesmal wie Erscheinungen eines Traumreiches ent-

gegentreten. Jene Gestalten, die aus tiefem Düster des Grundes in Helldunkel bis zu hellstem Lichte des Antlitzes herausgearbeitet sind, als Individuen aus einem Urgrunde vor uns auftauchen und uns anschauen mit einem aus der Tiefe geholten Blicke, so unsagbar rätselhaft, meist mit einem Ausdruck des Fragens oder des Staunens oder auch — und dieses zumeist — des Schmerzes. Das immerwährende wechselvolle Fluten von All und Unendlichkeit bis in schärfste Individuation und wieder zurück in das geheimnisvolle dunkle Ur-Etwas, das dem Menschenauge als ein Nichts erscheint, glauben wir zu erleben. Dieser Ausdruck schmerzenvollen Erstaunens ist fast ein Charakteristikum Rembrandtscher Porträtdarstellungen zu nennen, besonders vieler seiner Selbstporträts, unter denen schon das unheimliche Bildnis mit der Sturmhaube und dem vorgestreckten Blick vom Jahre 1634 in Kassel diese Stimmung deutlich anschlägt. Ist es nicht, wie wenn in allen diesen Bildern etwas von jenem höchsten Verwundern des individuellen Menschen über sich und sein Dasein gemalt wurde, von dem Schopenhauer spricht und das dieser als den ersten Anstoß zu philosophischer Weltbetrachtung erwähnt? Und ist es nicht, als ob in solchen Werken die ganze Tragik ausgedrückt wäre, die in der Individuation ihren Grund hat? Kein anderer Künstler in der Welt hat vielleicht mit so wenig Aufwand an Gestaltung und Erfindung so gewaltig tiefen Ausdruck gegeben und mit so wenig ein durchaus Unendliches zur Anschauung gebracht und den ganzen ewigen Prozeß von All zu Individuation im ästhetischen Sinnbild wiedergespiegelt wie Rembrandt in diesen Porträts. Die Möglichkeit solchen Schaffens höchsten Genies liegt aber ausschließlich in der Helldunkeltechnik, der letzten Vollendung aller Malerei. —

Erst in diesem Zusammenhang verstehen wir nunmehr auch die merkwürdige Erscheinung, daß, wie oben schon betont, Rembrandts Kolorit der späteren Zeit sich so auffallend zur „positiven“ Seite neigt. Die „sinnlich-sittliche Wirkung“ seines oft glühendsten Rot und Gelb, das sich von tiefstem Dunkel abhebt, wird uns nun begrifflich klar. Das Blau bei

Jan van der Meer entspricht einem zarten Sehnen nach Hingabe der Seele, welches die Grundstimmung seines Wesens ausmacht. Bei Rembrandt im Gegenteil betonen die starken positiven Farben dieses Hervortauchen und Herausbrechen lebensvoller Individualitäten aus dem mütterlichen Schoße des dunklen, nächtlichen Urgrundes, — in welchem sich zu vergessen vielleicht das unbewußte, unverstandene Ziel der Sehnsucht des Delfter Meisters gewesen war. —

Es gibt im Mauritshuis im Haag (No. 584, Besitz Bredius) ein Phantasiebildnis von der Hand Rembrandts, das unverkennbar die Züge Homers aufweist, so, wie sie uns antike Idealbüsten überliefert haben, und das der Meister, offenbar inspiriert von einer solchen Büste, die sich laut Inventar seines Besitzes, wie wir wissen, in seiner Wohnung befunden, geschaffen hat. Wer die tiefe Stimmung, welche den Gehalt der großartigen Homerbüste im Museum zu Neapel ausmacht, jemals auf sich hat wirken lassen, wird verstehen, wie eine solche Vorlage zu einer Neuschöpfung im Sinne Rembrandtscher Kunst hat drängen können. Dieses tiefe, innere Schauen des Dichtersehers, der seine Umgebung als Blinder nicht mehr sieht, der aber dafür das Bewußtsein einer ganzen Welt in sich trägt und in Sinnen sich tief und weit zum Unendlichen verliert, konnte in der Tat hier in diesem Werke des Pinsels und des Helldunkels noch eindrucksvoller gegeben werden, wo der Kopf und die ganze Gestalt sich verlieren in das Geheimnis des allumfließenden und allschaffenden Dämmerlichtes, wo Antlitz und Körper mit der Umgebung ganz zusammenfließen in Farbe und Helldunkel und nichts bleibt wie dieses Sinnen und innere Schauen des von den Grenzen aller Individualität sich wieder loslösenden blinden Dichtergreises. Wenn sich auch an Feinheit der Ausführung dieses Bild, das immerhin noch den beengenden Einfluß der plastischen Vorlage nicht verleugnet, nicht messen kann mit den meisten Porträts Rembrandts, so könnte man dieses Werk gleichsam wie ein Motto oder ein Symbolzeichen allen Betrachtungen über seine Kunst abgebildet voranschicken. Denn der innerste Zusammenhang aller Wesen mit dem

unendlichen All macht den tiefsten eigentlichen Inhalt Rembrandtschen Schaffens aus. —

Man hat mit Recht beobachtet, daß der Meister in seinen letzten Zeiten sich immer mehr und ausschließlicher dem Bildnismalen zugewandt hat. Wo er in dieser Beschränkung, dank seiner zu höchster Ausdrucksfähigkeit ausgebildeten Technik, Alles und Unendliches zu geben nunmehr imstande war, was sollte er noch mit historischen Darstellungen sich beschäftigen? Ja, es ist begreiflich, daß, falls er auf Werken dieses Stils mehrere Figuren brachte, er vom Tone historischen poetischen Erzählens immer mehr absah, alle räumliche und gegenständliche Beschränkung ausschloß und bloß noch einzelne Individuen neben- oder auch gegeneinander aus dem Helldunkel als Charaktere in momentaner Bewegung auftauchen ließ.

Schon die im Jahre 1642 entstandene „Nachtwache", das größte aller Gruppenbilder, ist nur von diesem Standpunkte aus zu verstehen, wenn auch die Helldunkeltechnik hier noch nicht ihre allerhöchste Vollendung gefunden hat. Aus seiner Aufgabe, die Porträts versammelter Personen zu geben, die alle die andern Zeitgenossen in ihrer endlosen Zahl braver „Doelen"- und „Regentenstücke" so ehrlich, so wörtlich genommen, macht Rembrandt ein Werk von unendlicher Tiefe, das weit über die Schilderung von ein paar vergänglichen Menschen in ihrer beschränkten Eigenart hinausgeht, ein Werk, das wie die Schöpfungen aller Genies die Empfindung unendlichen Lebens gibt. Das gewählte Motiv ist das einfachste: die Schützen sind im Begriffe auszuziehen; eine Fülle von Bewegung ist in ihre Gruppe gefahren, ihre verschiedenen Charaktere sind plötzlich von einem Gedanken, einer Absicht geeint worden. Zu denken gibt dieser Vorgang dem Beschauer nichts; er ist an sich bedeutungslos. Dennoch wirkt er auf den Beschauer wie mit dem fesselnden Reiz eines ganzen Dramas durch die Fülle der Bewegung, in der sich das Leben der Gestalten äußert, durch die Feinheit der Charakterisierung. Nicht mit Unrecht läßt sich Rembrandt mit Shakespeare vergleichen; nicht ganz ohne Grund

könnte man ihn den Shakespeare der Malerei nennen, — obgleich er der reinste Maler, nur Maler ist. Was Shakespeare auf dem Wege des Dramas erreicht, gibt eben Rembrandt auf dem der Malerei. Die Endeinheit aller Künste bei streng einzuhaltenden Grenzen der verschiedenen Wege ließe sich bei diesem Vergleiche beweisen. Dort, bei Shakespeare, die bedeutenden Vorgänge und die bedeutenden Charaktere im Konflikt der Leidenschaften gegeneinandergestellt, alle unterworfen dem einen großen, unerbittlichen Schicksal, das in ihnen liegt als angeborene Notwendigkeit. Hier, bei Rembrandt, die bedeutende Bewegung, die Charakteristik und Unterscheidung im Ausdruck der Züge, der Formen, der Gesten, mannigfach und getrennt, und doch vereint, seelisch vereint durch ein Motiv, äußerlich durch das Element, in dem und durch welches alle Wesen für den Maler leben und sind, durch das Helldunkel, welches dem Beschauer die Gewißheit des Einsseins aller Wesen und aller Erscheinung gibt — wie die alles belebende Leidenschaft, der aus allen Handlungen sprechende Wille zum Leben dem Zuschauer im Theater die Empfindung des gemeinsamen Urgrundes alles blind waltenden kämpfenden Lebens verleiht. Die unendliche Fülle des Lebens, empfunden in ihrer Mannigfaltigkeit und Vielheit zugleich als Einheit — das ist's bei beiden, dem Dramatiker und dem Maler, was den gemeinsamen innersten Sinn ihres Schaffens bedeutet und auf den Zuschauer und Beschauer überträgt; das ist es — wenn mit Worten überhaupt solche Eindrücke wiederzugeben sind. Und wenn ich hinzufüge, daß bei der Dichtung dieser Tiefblick in die Unendlichkeit, den unser Bewußtsein tut, hindurchgeht durch das Glas der einen der Erkenntnisformen unseres Geistes, durch die Zeit, veranschaulicht durch die sich entwickelnde dramatische Handlung, — während er bei der Malerei durch die andere, die Erkenntnisform des Raumes, repräsentiert durch das Licht, in dem Form und Farbe, Bewegung und Ausdruck entstehen, so dürfte damit in allgemeinsten Zügen der Unterschied des Weges zu bezeichnen sein, den beide Künste zu jenem gemeinsamen Ziele nehmen.

Bedenken wir schließlich, daß wir jene Richtung in der holländischen Malerei, die zeichnerische, raumgestaltende, die wir die erste nannten, sich in mancher Hinsicht an die Poesie anlehnen fanden, so werden wir auch jetzt noch erkennen, daß die zweite Richtung vom Standpunkt der Malerei aus die vollkommenere ist, daß die Helldunkelkunst die stilreinste genannt werden muß. Beide Richtungen sind innerlich verwandt und laufen auf ein letztes Endziel aller Künste aus, in das auch die Poesie mündet, nur daß die zweite Richtung den direkten Weg aus eigenstem Vermögen dorthin geht, während die erste sich teilweise des Weges der Poesie bedient. —

Aus Rembrandts Stilvollendung sei als Beispiel eines Gruppenbildes zum Schlusse noch das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge erwähnt, wie es auf einem großen Bilde der Wallace-Collection zu London gemalt ist. Drei Knechte erscheinen vor ihrem Herrn, der phantastisch gekleidet an einem Tische sitzt. Es sind lebensgroße Figuren, bis zum Knie sichtbar; sie sind im starken Helldunkel in glühendem Kolorit aus tiefschwarzem Grunde herausgearbeitet. Ob die Deutung auf jene neutestamentliche Parabel die richtige ist, weiß ich nicht zu sagen. Man hat auch andere vorgeschlagen; welcher Vorgang jedoch dargestellt, ist im Grunde völlig gleichgültig. Auf den Gegenstand kommt es bei dem Eindruck dieses wundervollen Werkes überhaupt nicht an, ein Historienbild ist es kaum mehr zu nennen, ein Geschehen und Handeln läßt sich auf ihm gar nicht mehr erkennen. Über die „Nachtwache“ geht dieses Werk noch weit hinaus. Wir haben nur vier Gestalten vor uns, die als ausgeprägte Individuen aus einem Dunkel hervortreten. Welch besonderer Anlaß sie hier zusammengebracht hat, danach fragt der Beschauer nicht: man sieht nur mit geheimnisvollem, ja furchtbar großartigem Schauer ihre Charaktere, wie sie einzeln aus dem Dunkel des Alls hervorgetaucht sind und sich nun plötzlich hier, zum Leben erwacht, zueinander in rätselhafter Beziehung, ja in tragischem Gegensatz stehen, zu eigenem Erstaunen, Entsetzen sogar.

Versöhnlicher ist die Stimmung auf einem anderen Bilde dieses Stiles, wo Jakob sterbend seine Enkel segnet, wie wir es in Kassel heute sehen. Hier ist das Helldunkel gleichmäßiger; milder umspielt es in Farbenglut die Gestalten wie Abendschein: die Nähe des weihevollen, das Einzelsein aufhebenden Todes, der in diesen Kreis liebender Menschen tritt, kann nicht wundervoller versinnbildlicht werden. —

An Wunderwerke solcher Art, besonders an das eben erwähnte in London, erinnerte sich der Verfasser eines Morgens, als er nach Belegen für einen merkwürdigen Traum suchte, von dem zu berichten ihm zum Schlusse vielleicht vergönnt sein wird. Nach einer Aufführung von Calderons „Das Leben ein Traum" geschah es mir, daß eine nächtliche Vision mir die Hauptpersonen des Stückes als Rembrandtsche Typen in Rembrandtscher phantastischer Gewandung in starker Helldunkelbeleuchtung in einzelnen Zauberbildern vorwies, ohne daß ich im Theater oder nach der Vorstellung auf einen entsprechenden Gedanken verfallen wäre. Besonders deutlich erinnere ich mich folgender, ganz bildmäßig mir im Gedächtnis haftender Traumsituation: Sigismund, der aus furchtbarer Not tiefsinnig und tiefschauend gewordene Königssohn, sieht aus einem Dunkel, in dem er sich selbst befindet, hinaus ins Licht, in welches das Dunkel übergeht, und wo er seinen verbrecherischen Vater in vollem Glanze seiner irdischen Würde erblickt, jedoch umzuckt von einer unruhigen Beleuchtung, die hastig über dessen Antlitz und Ornat fährt, so daß seine Erscheinung für den aus der Tiefe Schauenden etwas furchtbar Unheimliches und Beängstigendes erhält. — —

Shakespeare, der dramatische Dichter, war ein Schauspieler. Ich kann mich des Gedankens nicht entschlagen, daß auch Rembrandt dem Wesen wahrhafter Schauspielkunst in gewisser Weise verwandt war. Sehe ich die lange Reihe von Studien und Bildnissen an, die er nach seinem eigenen Spiegelbild mit beständig wechselndem psychologischen Ausdruck, ja mit wirklich mimischen Verwandlungen, hergestellt hat, so werde ich in dieser merkwürdigen Idee bestärkt. Aller Charaktere und Leidenschaften Ausdruck beherrscht er.

Die Kraft zu solch unendlich mannigfachem Lebensverständnis kam ihm ohne Zweifel aus demselben Grunde, aus dem ein Shakespeare, ein Calderon sie schöpfte, aus dem Urgrunde eines tiefsten, ins Bewußtsein aufdämmernden Zusammenhanges mit dem Wesen aller Dinge, aus dem gemeinsam alle noch so verschiedenen Erscheinungen auftauchen.

Auch Rembrandt gehört zu jenen Genies, die wie die großen Tragiker aus einem Bewußtsein schauen und gestalten, das die Alten „dionysisch“ nannten, das wir, tiefer, ein überpersönliches, ein metaphysisches, ein göttliches heißen mögen. Indessen, — der Tiefsinn des Metaphysikers, den er besaß, die Proteusnatur des Mimikers, mit der er begabt war, sie machten ihn noch nicht zum größten aller Maler, der er war. Und zum genialen Künstler unter den Malern machte ihn andererseits noch nicht die fabelhafte Fähigkeit, die Wirklichkeit zu sehen und mit virtuoser Technik wiederzugeben. Dazu machte ihn die Fähigkeit der Stilbildung, kraft deren er alles jenes erst zu einem reinen künstlerischen Ausdruck bringen konnte. Welche Mittel aber dem Maler zur Verfügung stehen, einen Stil zu bilden, der wie irgend ein klassischer eine Mannigfaltigkeit von Erscheinungen als harmonische Einheit im sinnlichen Bilde faßt, das erkannten wir mit Hülfe Goethes und der Lehre von der „Welt als farbiges Helldunkel“.

Ein Rembrandt, ein Jan van der Meer van Delft und alle deren holländische Kunstgenossen, selbst ein Frans Hals, welcher der Neigung zur Wirklichkeit am stärksten Folge gibt, sie alle sind in ihrem Künstlerwesen als Naturalisten nicht zu verstehen, auch nicht allein als Ausdrucksgestalter. Wer ihre Schöpfungen als Kunst würdigen will, der suche zu ergründen, inwiefern sie stilbildende Klassiker sind, so gut wie ein Praxiteles oder ein Raffael es war.

Geschichte der neuern Philosophie

von Kuno Fischer.

Jubiläumsausgabe in neun Bänden.

I. Band: **Descartes' Leben, Werke und Lehre.** 4. neu bearbeitete Auflage. gr. 8°. geheftet M. 11.—, fein Halbfranzband M. 13.—.

II. Band: **Spinozas Leben, Werke und Lehre.** 4. neu bearbeitete Auflage. gr. 8°. geheftet M. 14.—, fein Halbfranzband M. 16.—.

III. Band: **Leibniz' Leben, Werke und Lehre.** 4. Auflage. gr. 8°. geheftet M. 18.—, fein Halbfranzband M. 20.—.

IV. Band: **Immanuel Kant und seine Lehre.** 1. Teil. Entstehung und Grundlegung der kritischen Philosophie. 4. neu bearbeitete Auflage. gr. 8°. geheftet M. 16.—, fein Halbfranzband M. 18.—.

V. Band: **Immanuel Kant und seine Lehre.** 2. Teil. Das Vernunftsystem auf der Grundlage der Vernunftkritik. 4. neu bearbeitete Auflage. gr. 8°. geheftet M. 16.—, fein Halbfranzband M. 18.—.

VI. Band: **Fichtes Leben, Werke und Lehre.** 3. durchgesehene Auflage. gr. 8°. geheftet M. 18.—, fein Halbfranzband M. 20.—.

VII. Band: **Schellings Leben, Werke und Lehre.** 3. durchgesehene und vermehrte Auflage. gr. 8°. geheftet M. 22.—, fein Halbfranzband M. 24.—.

VIII. Band: **Hegels Leben, Werke und Lehre.** 2 Teile mit dem Bilde des Verfassers in Heliogravüre. gr. 8°. geheftet M. 30.—, fein Halbfranzband M. 34.—.

IX. Band: **Schopenhauers Leben, Werke und Lehre.** 2. neu bearbeitete und vermehrte Auflage. gr. 8°. geheftet M. 14.—, fein Halbfranzband M. 16.—.

X. Band: **Bacon.** 3. Auflage. In Vorbereitung.

Band I—IX auf einmal bezogen geheftet M. 150.—, in 10 feinen Halbfranzbänden M. 170.—.

In der „Deutschen Revue" schreibt Th. Wiedemann in seinen „Sechzehn Jahre in der Werkstatt Leopold von Rankes": „**Ranke** suchte nach anderweitiger und anders gearbeiteter Belehrung. In Beziehung auf die Geschichte der neuern Philosophie zog er allen anderen bei weitem das Werk von **Kuno Fischer** vor, dem er Geistesreichtum und kongeniale Reproduktion der verschiedenen Systeme nachrühmte."

„. . . . Was Kuno Fischers Schriften und Vorträge so interessant machte, das ist das wahrhaft dramatische Leben, welches beide durchdringt, die innere Frische und geistige Elastizität, welche beide auszeichnet. . . . Das Werk gehört nicht nur in die Bibliothek des Sachmannes, sondern ist dazu berufen, als eines der besten Bildungsmittel allen denen zu dienen, die den höchsten Aufgaben und idealen Interessen der ganzen Menschheit ihre Aufmerksamkeit zu widmen im stande sind." (Gegenwart.)

„. . . . Fischers Eigentümlichkeit besteht in einer sonst fast nirgends erreichten Kunst, eine fremde Gedankenwelt von ihrem eigenen Mittelpunkt aus zu erleben und den Leser in der denkbar durchsichtigsten und eindringlichsten Form erleben zu lassen. . . . Kuno Fischer steht nie als überlegener, verbessernder Schulmeister hinter den dargestellten Philosophen. Dieser Geschichtschreiber läßt nicht seine Philosophen reden, sondern sie reden selbst. Sie tragen ihre eigenen Gedanken vor, nur freier, natürlicher, in einer lebhafteren, durchsichtigeren Sprache, als wir sie in ihren eigenen Werken finden, und weit fester als in ihren eigenen Werken haben sie den Zielpunkt ihrer Gedanken vor Augen. Aber diese Gedanken sind dennoch niemals verändert, niemals verschönt und niemals verbildet. Sie sind das in der Form gereinigte, im Gehalte völlig getreue Nachbild des Originaldenkers. Diese Kunst der Darstellung ist ebenso neu als notwendig. . . . Wahrlich, wer die Entwicklung des theoretischen Geistes von Descartes' bis zu Kants großen Nachfolgern zum Objekt zu machen imstande war, der hat ein schöpferisches Werk vollbracht. . . ." (Preußische Jahrbücher.)

✶ ✶ Kuno Fischers Werke. ✶ ✶

Mit wahrhafter Freude und herzlicher Dankbarkeit empfangen wir die reifen Früchte, die der große Geschichtschreiber der neueren Philosophie dem zweiten Felde seiner Arbeit, der Dichtung unsrer klassischen Zeit, abgewinnt. Sein weiter Blick weiß die einzelnen Thatsachen unter große Gesichtspunkte zu bringen und so ihre Bedeutung für das Gesamtbild, dem sie sich einordnen, klar hervortreten zu lassen. . . . Weitere Vorzüge der kleinen Schriften Fischers bilden die feste, aufs sorgsamste gegliederte Disposition des Stoffes, die anmutige, zwischen Prunk und Dürftigkeit glücklich die Mitte haltende Darstellung, die geschickte Auswahl der Belege, durch die er seine meist zu runden Thesen formulierten Ansichten in strittigen Fragen stützt, die warme Begeisterung, die bis in die Einzeluntersuchungen hinein waltet, alle philologische Trockenheit ausschließend und den Leser unaufhaltsam mit sich fortreißend. **(Literaturblatt für germanische und romantsche Phtlologie.)**

Goethe-Schriften. Erste Reihe. (Goethes Iphigenie. Die Erklärungsarten des Goetheschen Faust. Goethes Tasso.) 8°. geheftet M. 8.—, fein Halbleder geb. M. 10.—.
Daraus sind einzeln zu haben:
Goethes Iphigenie. 3. Aufl. 8°. geheftet M. 1.20.
Die Erklärungsarten des Goetheschen Faust. 8°. geheftet M. 1.80.
Goethes Tasso. 3. Aufl. 8°. fein Lwd. geb. M. 6.—.

Goethe-Schriften. Zweite Reihe. (Goethes Sonettenkranz. Goethe und Heidelberg. Goethes Faust 1. Band.) 8°. geheftet M. 7.—, fein Halbleder geb. M. 9.—.
Daraus sind einzeln zu haben:
Goethes Sonettenkranz. 8°. geh. M. 2.—.
Goethe und Heidelberg. 2. Aufl. 8°. geheftet M. 1.—.
Goethes Faust. 1. Band. 4. Aufl. 8°. geheftet M. 4.—, fein Leinwandband M. 5.

Goethe-Schriften. Dritte Reihe.
Goethes Faust. 2. Band. 4. Aufl. 8°. geheftet M. 4.—, fein Leinwandband M. 5.—.
Goethes Faust. 3. Band erscheint Ende 1902.

Schiller-Schriften. Erste Reihe. (Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen. Schiller als Komiker.) 8°. geheftet M. 6.—, fein Halbleder geb. M. 8.—.
Daraus sind einzeln zu haben:
Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen. 2. neubearbeitete und vermehrte Auflage von „Schillers Selbstbekenntnissen". 8°. geheftet M. 4.—, fein Lwd. geb. M. 5.—.
Schiller als Komiker. 2. neubearbeitete u. vermehrte Aufl. 8°. geheftet M. 2.—.

Schiller-Schriften. Zweite Reihe. (Schiller als Philosoph. 1. u. 2. Buch.) 8°. geheftet M. 6.—, fein Halbleder geb. M. 8.—.
Daraus sind einzeln zu haben:
Schiller als Philosoph. 2. neubearb. und verm. Aufl. In zwei Büchern. Erstes Buch. Die Jugendzeit 1779—1789. 8°. geheftet M. 2.50. Zweites Buch. Die akademische Zeit 1789—1796. 8°. geheftet M. 3.50. Beide Teile fein Lwd. geb. M. 7.50.

Kleine Schriften. Erste Reihe. (Ueber die menschliche Freiheit. Ueber den Witz. Shakespeare und die Bacon-Mythen. Kritische Streifzüge wider die Unkritik.) 8°. geheftet M. 8.—, fein Halbleder geb. M. 10.—.
Daraus sind einzeln zu haben:
Ueber die menschliche Freiheit. 3. Auflage. 8°. geheftet M. 1.20.
Ueber den Witz. 2. Auflage. 8°. geheftet M. 3.—, fein Lwd. geb. M. 4.—.
Shakespeare und die Bacon-Mythen. 8°. geheftet M. 1.60.
Kritische Streifzüge wider die Unkritik. 8°. geheftet M. 3.20.

Kleine Schriften. Zweite Reihe. (Shakespeares Hamlet. Das Verhältniß zwischen Willen und Verstand im Menschen. Der Philosoph des Pessimismus. Großherzogin Sophie von Sachsen.) 8°. geheftet M. 8.—, fein Halbleder geb. M. 10.—.
Daraus sind einzeln zu haben:
Shakespeares Hamlet. 8°. geheftet M. 5.—, fein Lwd. geb. M. 6.—.
Das Verhältniß zwischen Willen und Verstand im Menschen. 2. Aufl. 8°. geheftet M. 1.—.
Der Philosoph des Pessimismus. Ein Charakterproblem. 8°. geheftet M. 1.20.
Großherzogin Sophie von Sachsen, Königliche Prinzessin der Niederlande. 8°. geheftet M. 1.20.

Kleine Schriften. Dritte Reihe.
Großherzog Alexander von Sachsen. 8°. geheftet M. 1.50.

Philosophische Schriften:

1. **Einleitung in die Geschichte der neuern Philosophie.** 5. Aufl. gr. 8°. geheftet M. 4.—, fein Lwd. geb. M. 5.—. (Sonderabdruck aus der Geschichte der neuern Philosophie.)
2. **Kritik der Kantischen Philosophie.** 2. Aufl. gr. 8°. geheftet M. 3.—.
3. **Die hundertjährige Gedächtnißfeier der Kantischen Kritik der reinen Vernunft. Johann Gottlieb Fichtes Leben und Lehre. Spinozas Leben und Charakter.** 2. Aufl. gr. 8°. geheftet M. 2.40.

Shakespeares Charakterentwicklung Richards III. 2. Ausgabe. 8°. geheftet. M. 2.—.

Die Schicksale der Universität Heidelberg. Festrede zur fünfhundertjährigen Jubelfeier der Ruprecht-Karls-Hochschule zu Heidelberg. Dritte Ausgabe. gr. 8°. geheftet M. 2.—, fein Lwd. geb. M. 3.—.

Briefwechsel zwischen Goethe und K. Göttling. 2. Ausgabe. gr. 8°. geheftet M. 3.—.

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

LORD BYRON.

Sein Leben, seine Werke, sein Einfluß auf die deutsche Literatur

von **Richard Ackermann.**

Mit einem Titelbilde. gr. 8°. geheftet 2 M., fein Leinwandband 3 M.

Der dünne Band verdient weiteste Verbreitung als Hülfsmittel für die Einführung in Byrons Schriften. Der Verfasser wendet sich damit nach seinen eigenen Worten an das gebildete deutsche Publikum und vorzüglich an die studierende Jugend. . . . In kurzen Zügen weist der Verfasser stets auf alles hin, was die einzelnen Werke beeinflußt hat oder deren Verständnis erleichtert. Von kritischen Erörterungen hält er sich fern und beschränkt sich auf knappe Urteile, die von Liebe und Kenntnis bestimmt sind, was aber schärfere Worte an manchen Stellen nicht ausschließt. . .

(Otto v. Leixner in der Täglichen Rundschau.)

Vorlesungen über Psychologie

gehalten im Foyer des Großh. Hoftheaters in Karlsruhe

von Hofrat **Dr. Max Dreßler,** Großh. Hofarzt.

gr. 8°. geheftet 3 M. 60 Pf., in fein Leinwandband 4 M. 50 Pf.

„Im besten Sinne des Wortes populär, d. h. einfach, klar, überzeugend, ohne je trivial zu werden, hohe Gedanken vorzutragen, edelstes Metall in die gangbare Münze umzuwandeln, so daß es zum Gemeingut der weitesten Kreise wird, ohne daß die Erhabenheit seines Wesens je geschmälert werde, das ist ihm in diesen Vorträgen gelungen, und wir hoffen, daß sie, wie sie es verdienen, ihren Weg in die weitesten Kreise der Gebildeten unseres Volkes finden werden." **(Karlsruher Zeitung.)**

Wilhelm I.

Rede gehalten von Erich Marcks,

o. Professor der neuern Geschichte an der Universität in Heidelberg.

Zweite Auflage. 3.—4. Tausend. 8°. geheftet 60 Pfg.

„Der Biograph Wilhelms I. — den Titel darf heute E. Marcks mit Fug für sich in Anspruch nehmen — konnte seine neue Wirksamkeit in Heidelberg nicht schöner eröffnen als mit dieser meisterhaften Rede. Im engen Rahmen der Festrede wird dem Hörer und Leser das Bild unseres alten Kaisers und seiner Zeit vorgezaubert, das wir so aus der Marcksschen Biographie schon kennen, uns aber doch von ihm immer wieder gern vorzeichnen lassen. Auch diesem schlichten und scharfen Charakterbild wünschen wir weite Verbreitung."

(Akademische Blätter.)

Jakob Wille.

✶ ✶ Bruchsal. ✶ ✶

Bilder aus einem geistlichen Staat im 18. Jahrhundert.

Mit acht in den Text gedruckten Abbildungen.

Zweite vielfach umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Lex.-8°. Fein geheftet 2 M.

Der Kampf um die Cheopspyramide.

Eine Geschichte
und Geschichten aus dem Leben eines Ingenieurs
von **Max Eyth.**

2 Bände, geheftet 6 Mk. In Leinwand mit fünffarbiger Deckenzeichnung geb. 8 Mk.

Nur eine der zahlreich eingegangenen anerkennenden Kritiken sei hier verzeichnet:

„. . . Eyths Roman ist der fesselndste, tiefgründigste und dabei liebenswürdigste, den das Jahr hervorgebracht hat. . . Das Buch wird, wenn nicht alles täuscht, einen Siegeszug durch Deutschland antreten." **(Gegenwart.)**

Die Fürstin Orsini,

Camerera-Mayor am Hofe Philipps V. von Spanien.

Von

Constance Hill.

Übersetzt von Frida Arnold.

Mit 1 Titelbild und 6 Porträts. gr. 8°. geheftet 7 Mk., fein Leinwandband 8 Mk. Auf Büttenpapier in hochfein Ganzkalblederband 15 Mk.

Diese Lebensbeschreibung einer der hervorragendsten Frauen, welche wohl jemals gelebt haben, wird sowohl durch die packende Schilderung der historischen Ereignisse, wie durch die mitgeteilten Charakterzüge aus dem Leben der Fürstin und des spanischen Hofes allen Freunden von Memoirenliteratur hochwillkommen sein. Besonders wird sie sich als Geschenk für gebildete Damen eignen.

Erinnerungen aus dem Hofleben

von

Karoline von Freystedt.

Mit 2 Bildern der Markgräfin Amalie von Baden.

Herausgegeben von Karl Obser.

gr. 8°. geheftet 5 Mk., fein Leinwandband 6 Mk. — Fürstenausgabe in Ganzleder auf Büttenpapier 12 Mk.

„. . . Wir sind überzeugt, daß viele Leser dem Herausgeber für dieses wertvolle Buch danken werden, es verdient außergewöhnliches Interesse und wird besonders auch von der gebildeten Frauenwelt mit Freuden aufgenommen werden." **(Post.)**

„. . . Aus dem Gesagten erhellt zur Genüge, daß hier ein Buch vorliegt, welches von Anfang bis zu Ende auf den Leser fesselnd wirkt und als wertvoller Beitrag zur Memoirenliteratur des vergangenen Jahrhunderts dankbar und freudig zu begrüßen ist. **(Beilage zur Allgemeinen Zeitung.)**

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

Soeben erschienen:

Über einige Fragen ✶ ✶ ✶ ✶ ✶ ✶ ✶ der modernen Malere

von

Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg.

gr. 8°. geheftet 1 Mk. 20 Pfg.

Kunst, Religion und Kultur

von **Henry Thode.**

4.—6. Tausend. gr. 8°. geheftet 60 Pfg.

Der Verfasser hat in dieser Rede kurz das Ziel seiner Tätigkeit aufgezeichnet. Er schildert die Einwirkung der Kunst auf Religion und Kultur, die Notwendigkeit eines neuen christlichen Idealismus im deutschen Volk gegenüber den Schäden unserer pessimistischen Philosophie, und wie die Kunst an der Verwirklichung dieses Ideals mithelfen kann.

Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance

von

Dr. Siegfried Weber.

Mit 8 Tafeln in Lichtdruck.

gr. 8°. geheftet 5 Mk.

Die Jugendwerke ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ ❧ des Benozzo Gozzoli

Eine kunstgeschichtliche Studie

von

Dr. Max Wingenroth.

8°. geheftet 2 Mk.

C. F. Winter'sche Buchdruckerei.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 00987 7057